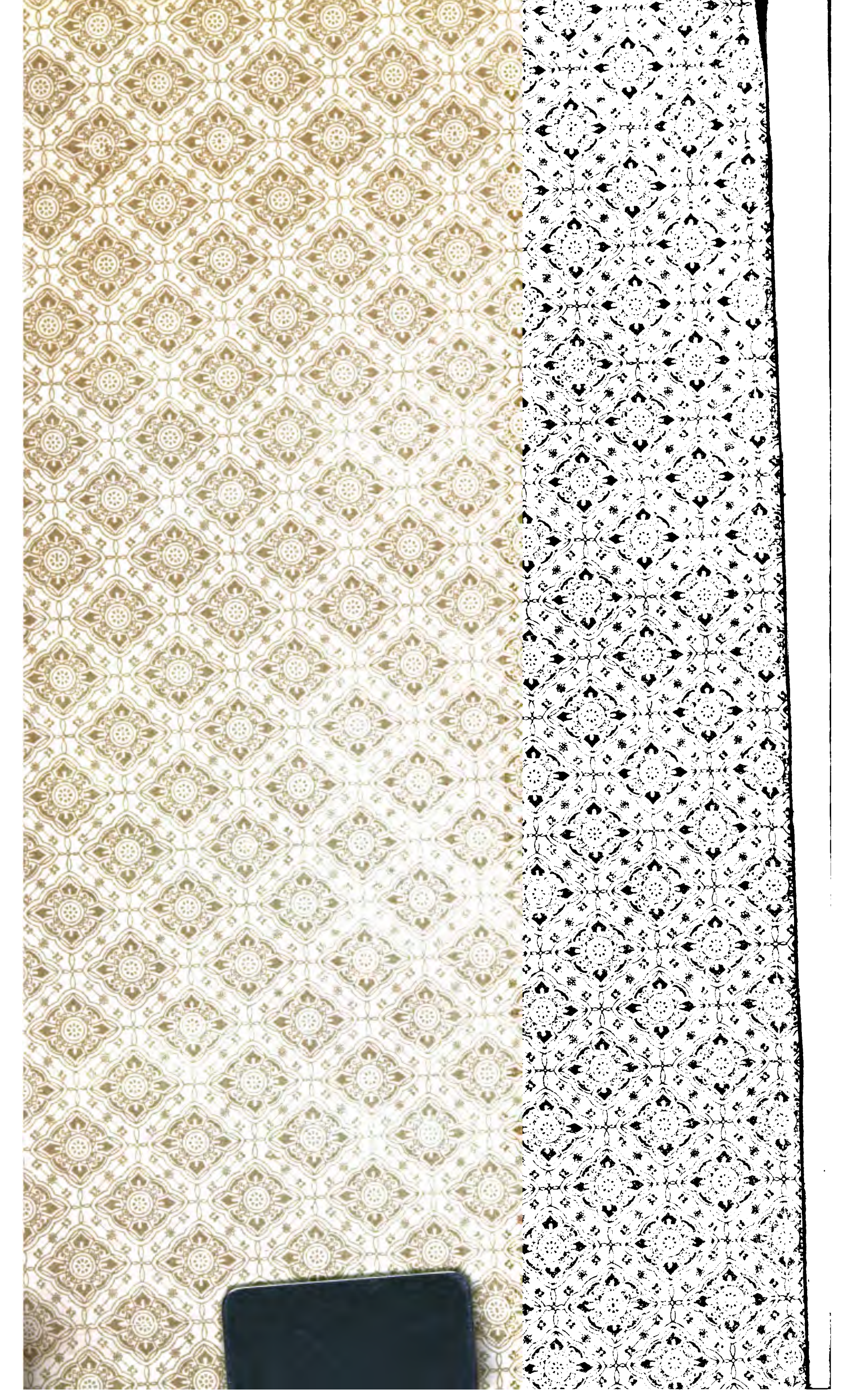






4.50 ho

1/2 50

Walter Howard
Jan. 1901

DIE LEHRE

VOM

CANON UND VON DER FUGE

VON

S. JADASSOHN,

LEHRER AM KÖNIGL. CONSERVATORIUM DER MUSIK ZU LEIPZIG.



LEIPZIG

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL.

1884.

Vorwort.

Wer aus diesem Buche Nutzen und Belehrung ziehen will, der muss zuvor die Studien in der Harmonie, im einfachen und doppelten Contrapunkte und im mehr als vierstimmigen Satze gründlich absolvirt haben. Der mit diesen Vorkenntnissen Ausgerüstete wird dem stufenweise geordneten Lehrgange des Canons und der Fuge folgen können, und der strebsame Kunstjünger wird, mit den leichtesten Nachahmungen beginnend, allmählig dazu gelangen, ausgeführte Tonstücke in der Form der Fuge zu componiren. Wird auch diese contrapunktische Kunstform von den Componisten der Gegenwart verhältnissmässig nur wenig und selten gebraucht, finden wir dieselbe heutzutage meistentheils auch nur in Compositionen für Orgel oder in den Chören von Oratorien und Psalmen, so ist doch das Studium der Fuge jedem wahren Künstler, insbesondere aber Jedem, der sich der freien Composition zuwenden will, unerlässlich. Dem nicht componirenden Musiker wird durch das ernsthafte Studium des Canons und der Fuge ein tieferer Einblick in die klassischen Werke Bach's, Händel's und andrer bedeutender Meister der Vergangenheit eröffnet werden. Man wende nicht ein, dass die Kunstschöpfungen für jeden mit Empfindung Begabten vorhanden seien, dass auch der unwissende Laie beim Anhören Bach'scher Cantaten und Passionen, Händel'scher Oratorien und andrer contrapunktischer Meisterwerke einen tiefen und nachhaltigen Eindruck empfange, ohne dass er die geistvollen Combinationen dieser Musik kenne. Wir bestreiten das gewiss nicht; man wird aber sicherlich zugeben müssen, dass das eingehende Verständnis den Genuss am Kunstwerke *sehr wesentlich*

erhöht, und dass der ausübende Künstler umsomehr befähigt werden wird, eine Kunstschöpfung richtig zu interpretiren und wiederzugeben, jemehr er ihr eigentliches Wesen erkennen gelernt hat.

Dem componirenden Kunstjünger und Künstler wird durch das ernsthafte Studium der contrapunktischen Kunstformen, durch die Arbeiten im strengen Stile der Sinn für polyphone Combinationen erweckt und gestärkt. Diese sind aber in grössern, weiter ausgeführten Compositionen, als Sonaten, Symphonien etc. gar nicht zu entbehren, und sie verleihen auch kleinern Musikstücken einen besondern Reiz.

Dem Studium der Fuge mussten die canonischen Arbeiten vorangeschickt werden, denn das Wesen der Fuge beruht auf der Imitation. Das Lehrbuch behandelt grade diesen Theil der Vorstudien zur Fuge sehr eingehend und sorgfältig; es enthält etwa 60 Beispiele für alle Arten von Canons. Diese grosse Anzahl von Beispielen im Buche selbst beizubringen, war unumgänglich nothwendig; denn es lassen sich bestimmte Regeln, nach denen die Nachahmungen in allen Intervallen in grader und in Gegenbewegung, zwei- und mehrstimmig zu bilden seien, nur ganz allgemein aufstellen. Einschlagende, eigens für jede besondere Art der Nachahmung zu Unterrichtszwecken gearbeitete Beispiele dienen dem Schüler — wie der Autor aus langjähriger Erfahrung weiss — am besten zur Anleitung.

Ausser den aus den Werken der Klassiker gezogenen Beispielen für die Fuge und der Analyse derselben enthält das Buch eine grosse Anzahl von Beispielen für die Arbeiten beim Studium der Fuge. Diese Beispiele, vom Autor zum grössten Theile zur praktischen Anleitung der Schüler geschrieben, werden sich mit den ihnen beigefügten Erklärungen hoffentlich auch in weitern Kreisen zu Unterrichtszwecken geeignet erweisen; mögen sie dem Lehrer das Unterrichten, dem Schüler die eignen Versuche und Arbeiten in dieser sehr schwierigen Disciplin erleichtern.

Leipzig, im October 1883.

S. Jadassohn.

Inhaltsverzeichnis.

Erste Abtheilung.

Die Lehre vom Canon.

Zweite Abtheilung.

Die Lehre von der Fuge.
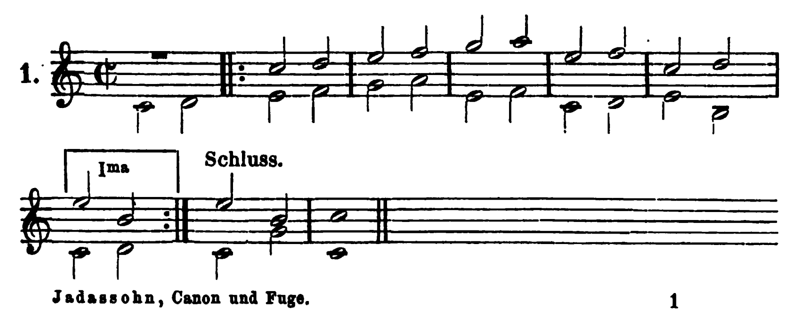
Erste Abtheilung.

Die Lehre vom Canon.
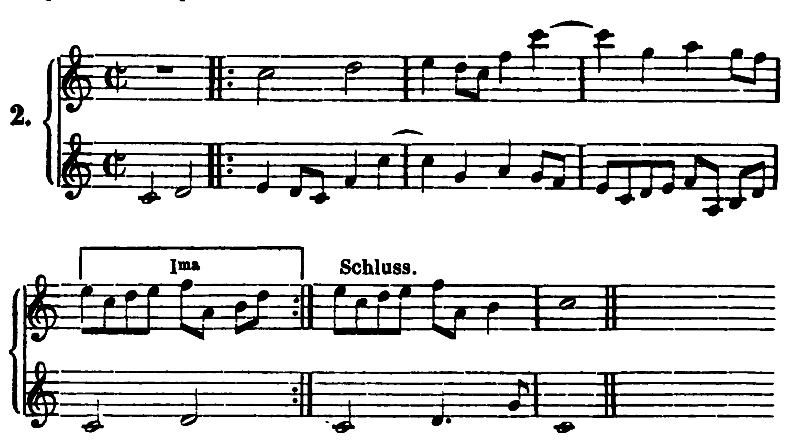
Erstes Kapitel.

Der Canon in grader Bewegung.

§ 1. Der Canon ist ein Musikstück, in welchem die Melodie einer Stimme nach einem bestimmten Zeitraume von einer andern Stimme im gleichen oder in einem andern Intervall nachgeahmt wird. Die führende Melodie muss jedoch derart gebildet sein, dass die Nachahmung durch die Abwechslung der rhythmischen Glieder in den einzelnen Takten leicht zu erkennen ist. Je früher die Nachahmung eintritt, desto wirksamer wird der Canon sein, weil das Ohr um so leichter die nachahmende Stimme zugleich mit der führenden fassen kann. Canons, bei denen die Nachahmung erst nach acht oder mehr Takten eintritt, oder solche, bei denen zwar die Nachahmung bald eintritt, in denen aber beide Stimmen sich in ganz gleichen Rhythmen bewegen, werden nicht als contrapunktische Canons betrachtet. Niemand wird Beispiel 1 als Canon in der Octave auffassen, obschon die Nachahmung im zweiten Takte eintritt.



Bilden wir jedoch die Melodie von Beisp. 1 in der Weise aus, dass bei der Nachahmung eine rhythmische Gegensätzlichkeit zwischen der nachahmenden und der führenden Stimme eintritt, so haben wir einen Canon, während wir in Beispiel 1 nur Intervalle in gleichen Rhythmen hörten.
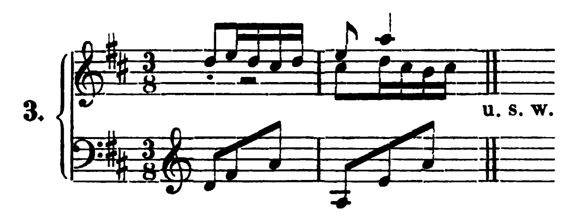


Wir müssen hier die führende Stimme wie einen Cantus firmus, die nachahmende als den Contrapunkt zum Cantus firmus auffassen. Da nun jeder gute Contrapunkt sich zum Cantus firmus irgendwie gegensätzlich verhalten soll, die nachahmende Stimme aber nichts andres geben kann, als das, was die führende zuvor gebracht hat, so haben wir der führenden Stimme von Hause aus eine derartige melodische Zeichnung und rhythmische Gliederung zu geben, dass die nachahmende Stimme sich in den einzelnen Takten gegensätzlich zur führenden Stimme verhalten kann.

Die Nachahmung kann von jedem Intervalle aus sowohl in grader als in der Gegenbewegung gebildet werden. Auch kann die Nachahmung in doppelt so grossen oder um die Hälfte kleinern Noten gegeben werden. Man erhält dann einen Canon in der Vergrösserung (per augmentationem) oder in der Verkleinerung (per diminutionem). Es ist klar, dass die in doppelt so grossen Noten gegebene Nachahung nur bis zur Mitte des Canons geführt werden kann, dass die in der Verkleinerung nachahmende Stimme dagegen, auch wenn die Imitation erst viel später eintritt, die führende Stimme bald eingeholt haben wird, und der Canon dann ein Ende haben muss. Wir würden diese »geistreichen Spielereien« und »Künsteleien« ebensowenig als den rückgängigen Canon, den Zirkelcanon, den Spiegelcanon und Räthselcanon hier erwähnt
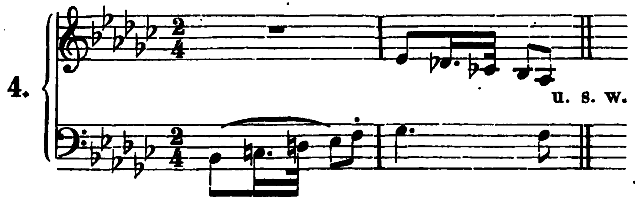
haben, wenn nicht die Imitationen in der Vergrösserung und in der Verkleinerung bei der Engführung in der Fuge zur Anwendung kämen. So kann unter Umständen zumal die Nachahmung in der Vergrösserung in der Fuge ausserordentlich wirkungsvoll werden. Für den Canon als selbstständiges Musikstück möchten wir aber die Nachahmung in der Vergrösserung und in der Verkleinerung nicht empfehlen. Wir würden sonst auf ein Gebiet gerathen, wo der berechnende Kunstverstand Alles, die schöpferische Phantasie Nichts mehr zu thun hat.

Da die Imitation von jedem Intervalle aus gebildet werden kann, so haben wir Canons im Einklange, in der Secunde, Terz, Quarte, Quinte, Sexte, Septime und in der Octave. Wir messen dabei — gleichviel, ob die nachahmende Stimme oberhalb oder unterhalb der führenden gelegt ist — das Intervall der Nachahmung stets in der Richtung nach oben. So verfährt der grösste Meister im Canon, August Alexander Klengel; er bezeichnet alle seine Canons in dieser Weise. z. B.
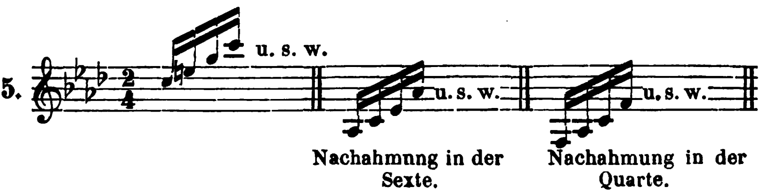
Canone V. alla Settima con Parte libera nel Basso.
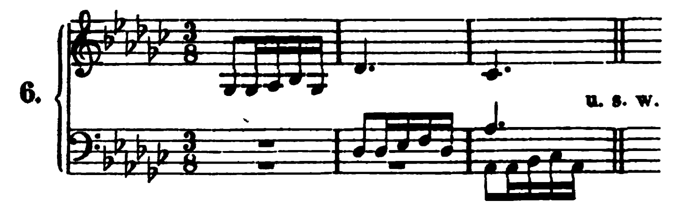


Canone VIII. alla Quinta per moto contrario.
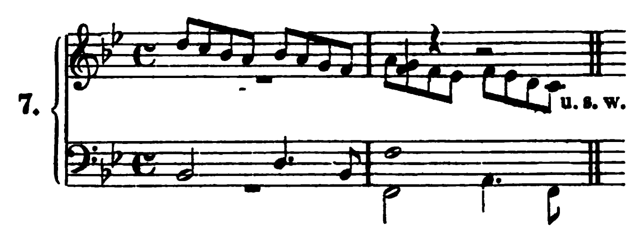


Canone XII. a 3 parti alla Quarta e Sexta.
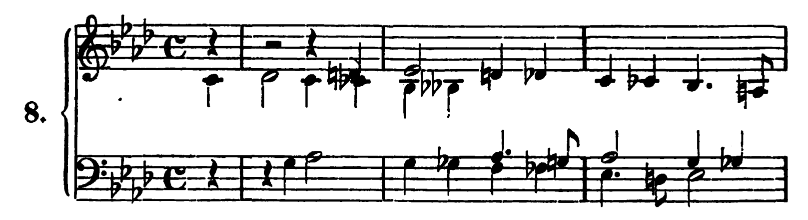


Canone XIII. a 3 parti alla Quinta e Seconda.

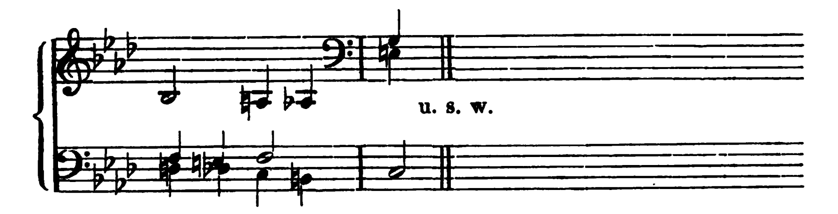


Canone XXI. Canone doppio alla Dominante a 4 parti.
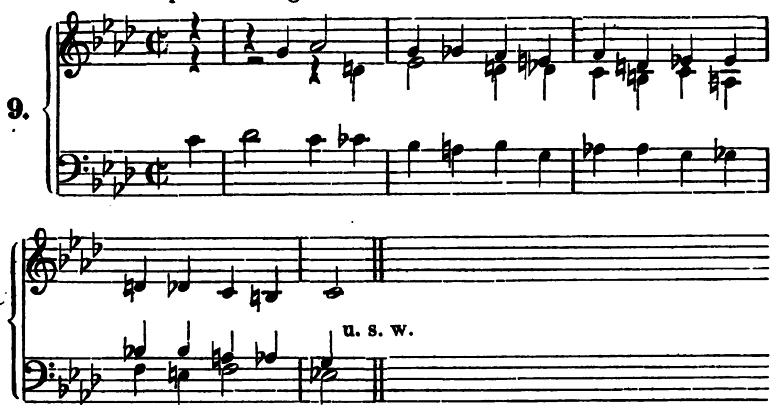


Ebenso ist der zweite Canon des zweiten Bandes von Klengel's Werk alla Quarta e Settima bezeichnet, obschon die Nachahmung in der untern Quinte und in der untern Secunde erfolgt. Ebenso der dritte, sechste, fünfzehnte, siebenzehnte, einundzwanzigste und zweiundzwanzigste Canon. So verfuhren auch die Alten, und die Bezeichnungen Canon in der Untersecunde, Unterterz, Unterquarte u. s. w. finden sich meist nur in Lehrbüchern vor. Wir müssen aber auf die Art der Bezeichnung des Canons Gewicht legen, weil die verschiedenartige Bezeichnung der Nachahmung in ein und demselben Intervalle den Schüler nur verwirrt; er glaubt beim Wechsel der Stimmen im Canon eine Nachahmung in einem andern Intervall zu sehen, während diese doch ganz die gleiche ist, wie zuvor. Ein solcher Wechsel, ein Umkehren der canonischen Stimmen tritt aber oft in ein und demselben Canon ein. Der Canon erscheint dann »al rovescio« d. h. in der Umkehrung. So lässt Klengel in seinem wunderbaren Canone cromatico ed enarmonico die Stimmen zuerst in dieser Folge eintreten:
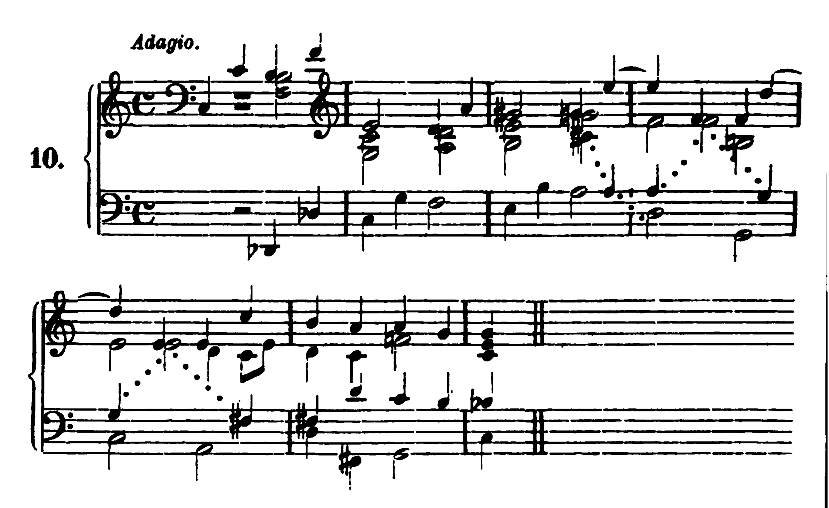




Späterhin bringt er den Canon »al rovescio« mit einer freien Stimme im Sopran in folgender Weise:
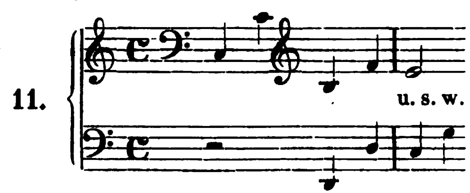


Die Bezeichnung der nachahmenden Stimmen lautet von Hause aus: Parte Ima alla Secunda, parte 3za alla Quinta.

Die Nachahmung im Einklange und in der Octave muss stets eine ganz strenge sein. Die reinen Intervalle sind mit reinen, die verminderten mit verminderten u. s. w. zu beantworten. Bei den Nachahmungen in den andern Intervallen ist ein Abweichen von dieser ganz strengen Nachahmung nicht nur gestattet, sondern häufig genug gradezu geboten, weil die Stimmen sonst in verschiedenen Tonarten neben einander gehen würden. Man kann alsdann jedes Intervall mit Ausnahme des Sprunges in die reine Octave, jenachdem man es für passend erachtet, entweder ganz streng oder nur allgemein dahin nachahmen, dass man Quinte mit Quinte, Secunde mit Secunde u. s. w. beantwortet, gleichviel ob die vorangehende Quinte eine reine, die nachahmende eine verminderte, die Secunde der führenden Stimme eine grosse, die der nachahmenden Stimme eine kleine ist:



Der vorstehende Canon-Anfang beginnt mit einem Octavsprung; die Nachahmung geschieht in der Secunde. Die drei ersten Noten der führenden Stimme sind ganz streng nachgeahmt; aber schon die verminderte Quinte von der dritten Note *H* zur vierten Note *F* der führenden Stimme wird durch die reine Quinte *C* zu *G* im Basse nachgeahmt; *Gis* und *G* werden durch *A* nachgeahmt (Takt 3 und 4). Ebenso wird die grosse Sexte *G—E* im dritten Takte durch die kleine Sexte *A—F* des vierten Taktes nachgeahmt. Der Anfang des Canons hätte auch folgendermassen gebildet werden können:



Alsdann wurde die kleine Secunde *C—H* von der zweiten zur dritten Note der führenden Stimme durch die grosse Secunde *D—C* nachgeahmt.
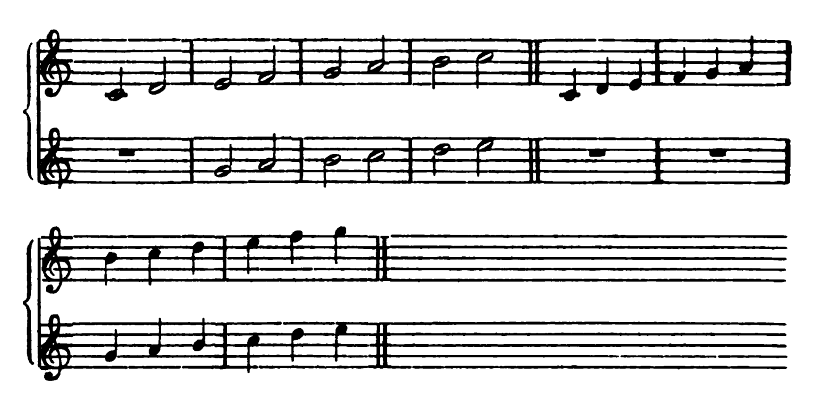
Die Entfernung, in welcher die nachahmende Stimme der führenden folgt, muss stets unverändert bleiben. Im strengen Canon darf die Nachahmung nicht etwa beliebig nach zwei und später nach drei oder mehr oder weniger Takttheilen gebildet werden. Auch darf das Intervall der Nachahmung nicht verändert werden, so dass diese abwechselnd in der Secunde, Quarte, Quinte, Octave oder mit andern Intervallen gebildet wird.

Dergleichen willkürliche Änderungen des Intervalls oder der Entfernung der Nachahmung gehören zu den freien Imitationen. Ein solches Stück ist alsdann in canonischem Stile geschrieben, ist aber kein strenger Canon. Dagegen können die den Canon begleitenden freien Stimmen ihre Stellung verlassen und kann (wie Beispiel 10 zeigt) die eine freie Stimme bald Mittelstimme, bald Unterstimme des Canons sein, wie dies von Takt 3 des Beisp. 10 zu Takt 4, 5, 6 der Fall ist. Die freie Stimme, welche in den drei ersten Takten den Tenor gab, wechselt mit dem vierten Takte ihre Stellung und giebt von da ab den Bass, während die in den ersten drei Takten den Bass gebende Canonstimme den Tenor übernimmt. Bevor wir jedoch den Canon mit einer oder zwei freien Stimmen begleiten, zeigen wir ihn in allen Intervallen in grader Bewegung und in der Gegenbewegung im zweistimmigen Satze. Diese Übung ist im Grunde genommen schwieriger, als wenn wir den Canon mit freien begleitenden Stimmen bilden, weil wir nicht nur die Nachahmung, sondern auch die beengenden Regeln des reinen zweistimmigen Satzes zu beachten haben und der Beihülfe der freien Stimmen zur Unterstützung der canonischen entbehren. Die nachahmenden Stimmen müssen alsdann jederzeit einen reinen zweistimmigen Satz bilden. Die Schwierigkeiten dieser Aufgabe sind nicht gering; der Schüler würde aber kaum anders zu führen sein, denn die Bildung eines mit freien Stimmen begleiteten Canons würde ihn anfangs verwirren.

Der zweistimmige nicht begleitete Canon.

§ 2. Wir lehren die Nachahmung in der Reihenfolge, dass wir sie zuerst in denjenigen Intervallen zeigen, in welchen sie am leichtesten zu bilden ist und gehen alsdann zu den schwierigern Nachahmungs-Intervallen über. Regeln oder Vorschriften, nach denen die Nachahmung in dem einen oder andern Falle, oder unter allen Umständen gelingen könne oder müsse, lassen sich absolut nicht aufstellen. Es führt zu keinem Resultate, wenn man — wie es zuweilen gelehrt wird — dem Schüler sagt, er möge zuerst die betreffende Dur- oder Molltonleiter mit seiner Nachahmung in dem Intervalle notiren, in welchem er nachahmen will; dann werde er ersehen, wo sich Consonanzen oder sich natürlich auflösende brauchbare Dissonanzen vorfinden. Darauf gestützt möge er alsdann versuchen einen Canon zu bilden. Da aber, je nach dem Zeitraume, in welchem die Nachahmung erfolgt, die Intervallverhältnisse der beiden Stimmen zu einander, jedesmal andere
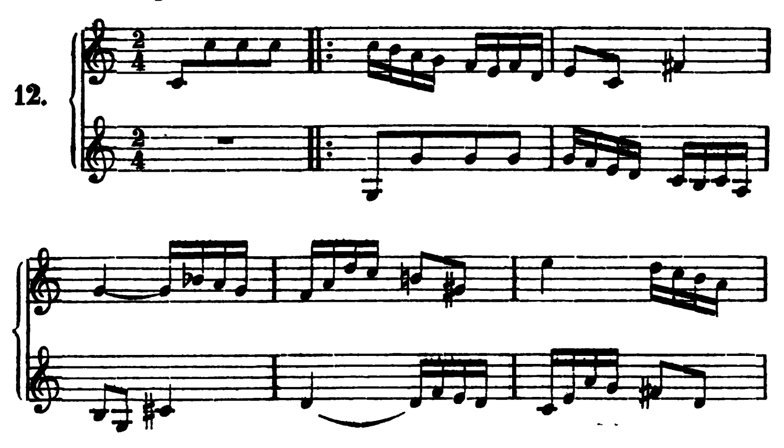
werden, so ist dies für den Schüler nur verwirrend, und er glaubt sich auf eine Regel stützen zu können, die doch in den allermeisten Fällen nicht stichhaltig sein kann. Notiren wir die *C*-dur Tonleiter mit der Nachahmung in der Quinte nach zwei oder sechs Tönen, so ergeben sich lauter unvollkommne Consonanzen (Terzen oder Sexten).

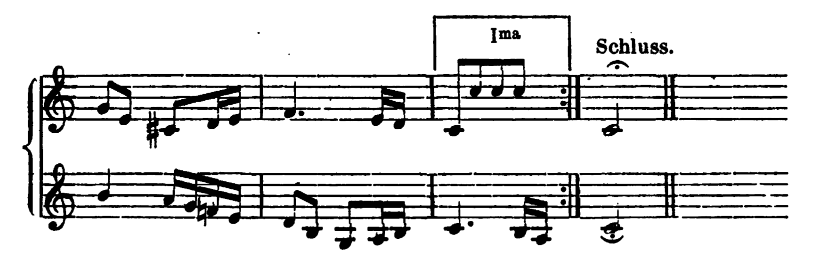


In jedem andern Falle aber erhalten wir entweder vollkommne Consonanzen oder Dissonanzen, welche keinerlei Stützpunkte für die Nachahmung bieten.
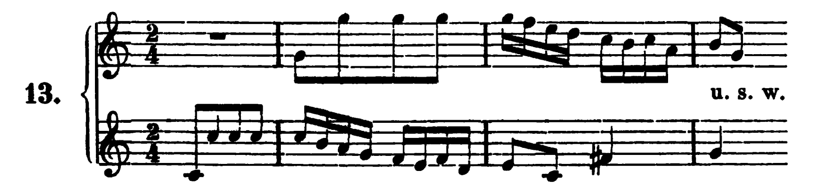
Wir können deshalb nur zeigen, wie die Nachahmung gebildet wird; der Schüler muss versuchen, ähnliche Sätzchen zu construiren. Aus den Beispielen wird ihm ersichtlich werden, was unter den gegebenen Verhältnissen anwendbar ist.

Hier folgt ein Canon in der Quinte.

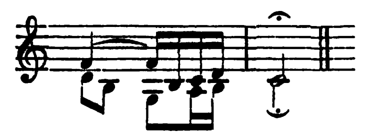




Der vorstehende Canon enthält eine Wiederholung; man nennt diese Art von Canons »*unendliche Canons*«. Es ist aber durchaus nicht nöthig den Canon mit einer Reprise zu versehen. Dies würde dem Anfänger viel unnöthige Schwierigkeiten machen. Der Schluss des Canons wird *frei* gebildet, sonst könnte der Satz nicht befriedigend enden. Folgen von mehrern chromatischen Tönen möge man vermeiden, denn man muss diese alsdann ganz streng nachahmen. Beispiel 12 könnte auch in der Weise notirt sein, dass die nachahmende Stimme über der führenden steht; z. B.
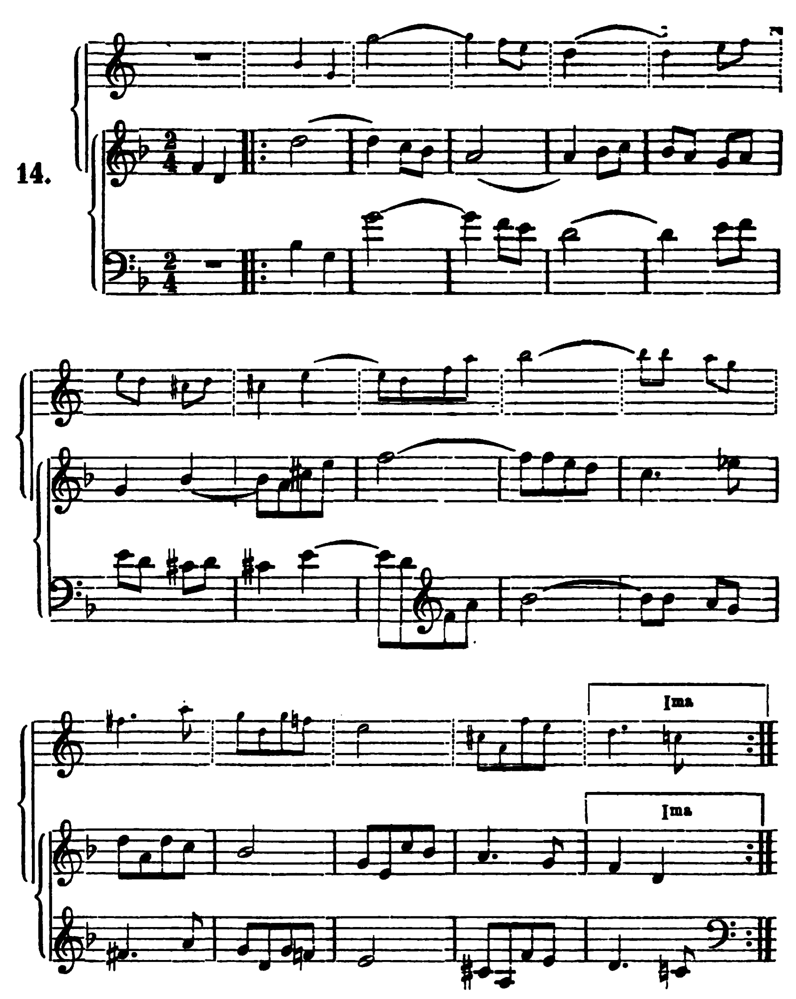


Ein freier Schluss zu Canon 12 könnte etwa folgendermassen gebildet werden:
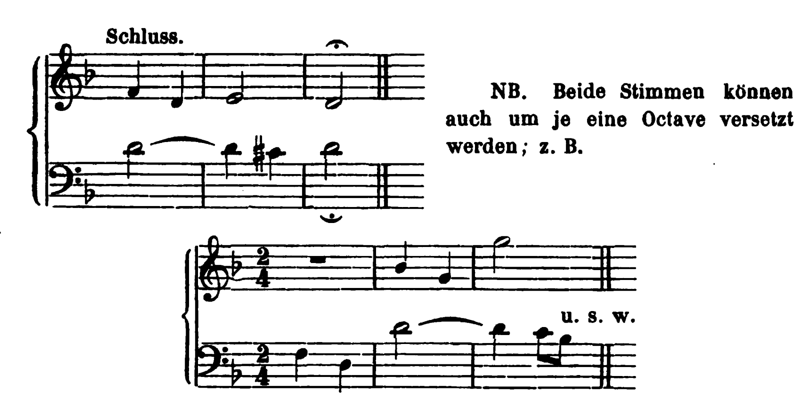


Der Schüler versuche nun einige Canons in der Quinte zu bilden; er wird gut thun diese Sätzchen in verschiedenen Taktarten zu erfinden und die Nachahmung in den einzelnen Stücken bald nach einem, zwei oder drei Vierteln (im Dreivierteltakte) oder nach einem ganzen Takte im Viervierteltakt, niemals aber später als nach längstens zwei ganzen Takten eintreten zu lassen. Je enger die Nachahmung sich an die führende Stimme schliesst, desto leichter kann das Ohr die Nachahmung verfolgen. Bei den geringen Mitteln, die der reine zweistimmige Satz zur Verfügung stellt, wird man die Canons nicht zu lang ausdehnen dürfen; man be-

mühe sich aber die Nachahmung mindestens durch sechs bis sieben Takte fortzuführen. Hat der Schüler drei oder vier solcher kleiner Canons in der Quinte gearbeitet, so gehe er weiter zum Canon in der Quarte. Die Canons sind stets doppelt zu notiren, wie dies das folgende Beispiel eines Canons in der Quarte zeigt. Da die Entfernung der Stimmen von einander den Umfang einer Octave häufig überschreitet, die Stimmen sich auch kreuzen dürfen, so wird bei der Umstellung der Stimmen das Bild des Canons nicht so sehr verändert, als dies bei den Umkehrungen im doppelten Contrapunkt der Fall ist.

14.
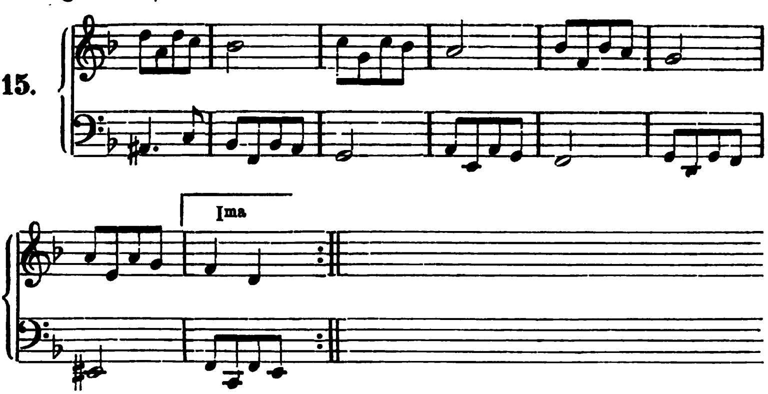




NB. Beide Stimmen können auch um je eine Octave versetzt werden; z. B.

Hätte man den Canon vor der Reprise etwa in folgender Gestalt gebildet,

15.
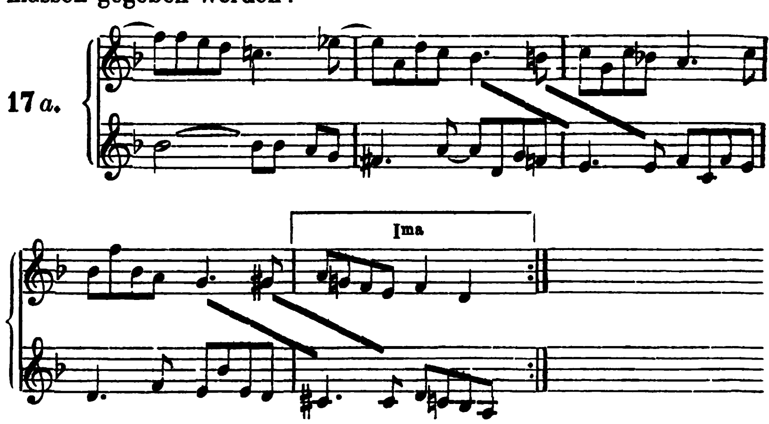


so wäre dies zwar sehr bequem, aber recht geschmacklos gewesen. Der Schüler wolle bedenken, dass die Nachahmung selbst schon den Anfang einer Sequenz bildet. Man achte daher darauf in der führenden Stimme nie mehr als zwei gleichartige Figuren hintereinander zu bringen, um nicht eine monotone Sequenz zu schreiben. Durch Veränderung weniger Noten kann dies leicht vermieden werden; auch kann man, falls man die Wiederholung ausschreibt, kleine Veränderungen anbringen. Wir zeigen dies im folgenden Beispiele; dasselbe enthält den Canon Nr. 14 mit einigen Veränderungen und mit Verwendung der unter Nr. 15 gegebenen Sequenz, wobei jedoch auf Abwechslung in den Figuren derselben derart Rücksicht genommen ist, dass zwar die harmonische Folge dieselbe ist, wie in Beispiel 15, die melodische Bildung aber sich wesentlich verändert zeigt.

16.

Ima
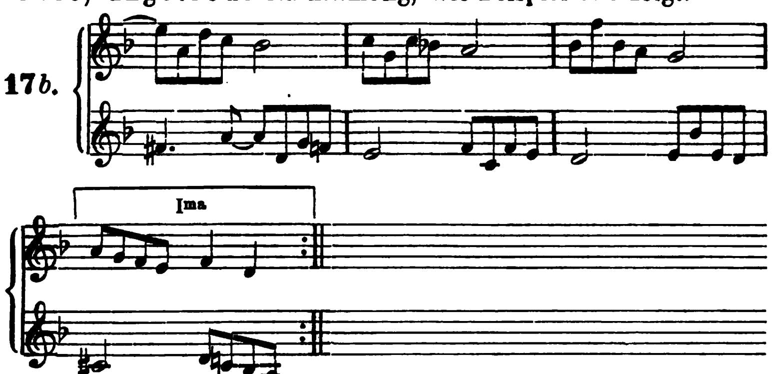
Schluss.

Eine andere Variante der Sequenz Nr. 15 könnte folgendermassen gegeben werden:



In diesem Falle konnten die nebeneinanderstehenden Töne *B-H* mit *E* und ebenso *G-Gis* mit *Cis* nachgeahmt werden.

Man vermeide aber lieber die chromatische Folge und deren freie, ungetreue Nachahmung, wie Beispiel 17*b* zeigt.



In der Umkehrung (al rovescio) wird sich Beispiel 16 folgendermassen darstellen.
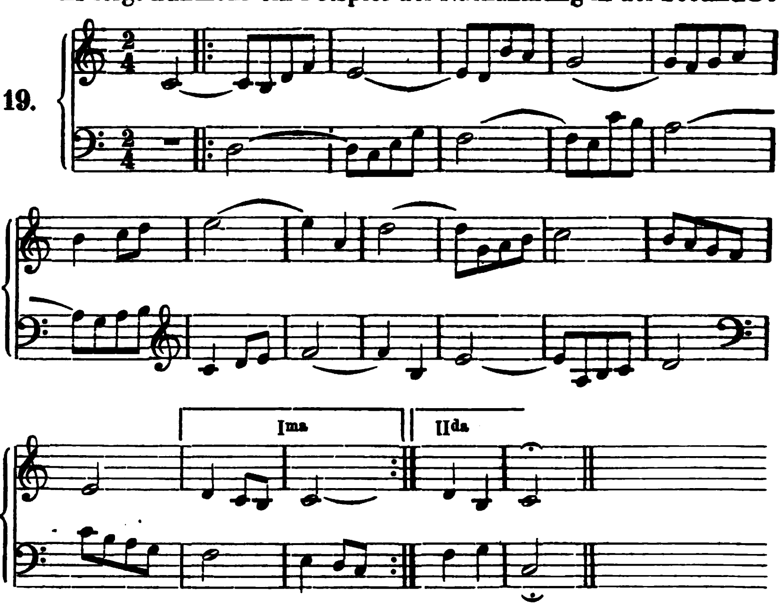
18.

Ima

Schluss.
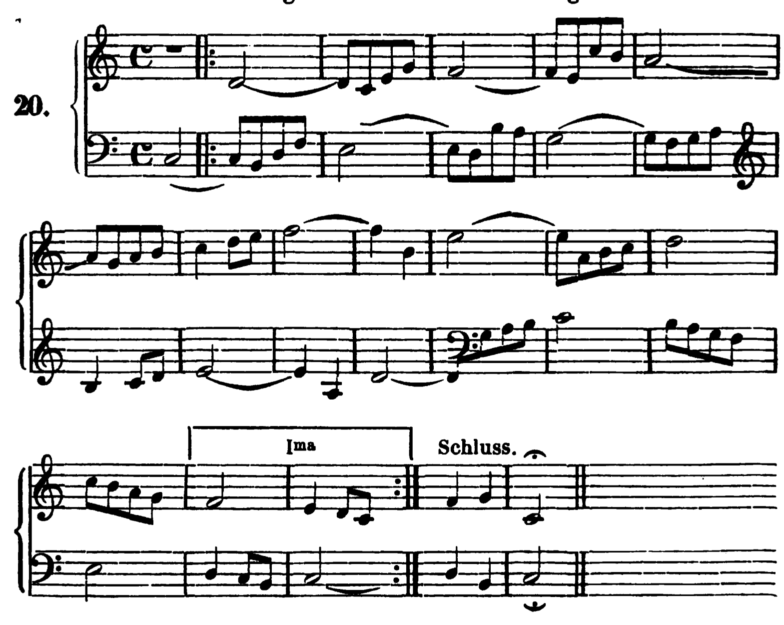
Es folgt nunmehr ein Beispiel der Nachahmung in der Secunde.

19.
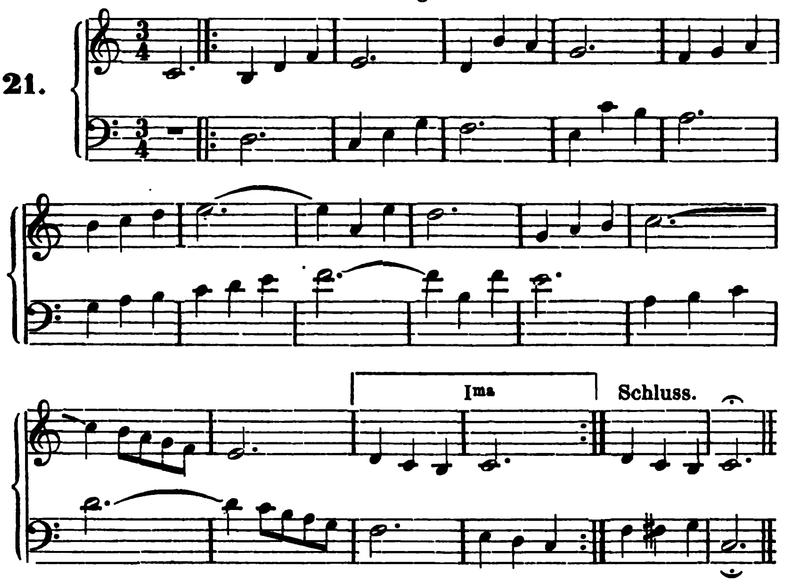


Derselbe Canon folgt hier in der Umkehrung.

20.



Mit wenigen und unwesentlichen Veränderungen liesse sich dieser Canon im Dreiviertel-Takte geben.
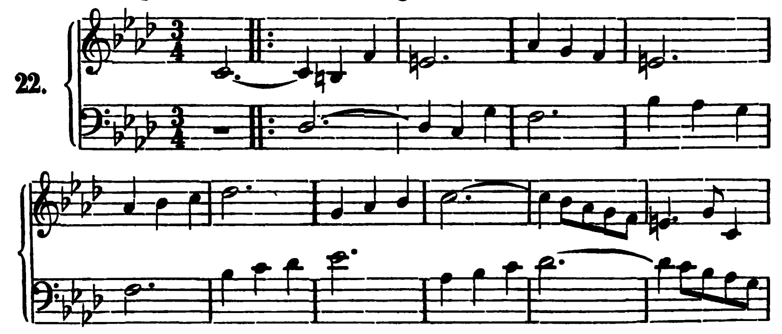
21.

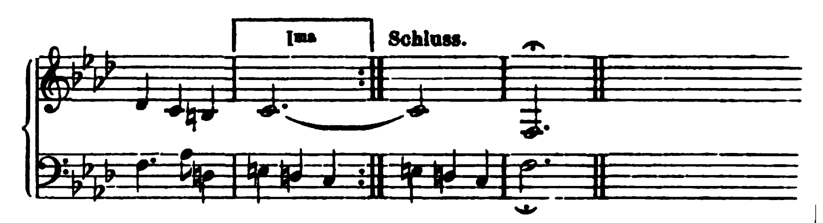


Die Umkehrung von Nr. 21 ist in derselben Weise zu machen, wie dies in Nr. 20 gezeigt ist.

Misslicher ist der Eintritt der Nachahmung in der kleinen Secunde; zudem würde die Imitation ja dennoch abwechselnd in der kleinen und in der grossen Secunde erfolgen müssen, um die Einheit der Tonart herzustellen, wie dies in den Beispielen 19, 20, 21 der Fall war. Jedenfalls ist der Eintritt der Nachahmung in der kleinen Secunde schwieriger und weniger natürlich als in der grossen Secunde. Hier folgt ein Beispiel einer mit der kleinen Secunde beginnenden Nachahmung.

22.
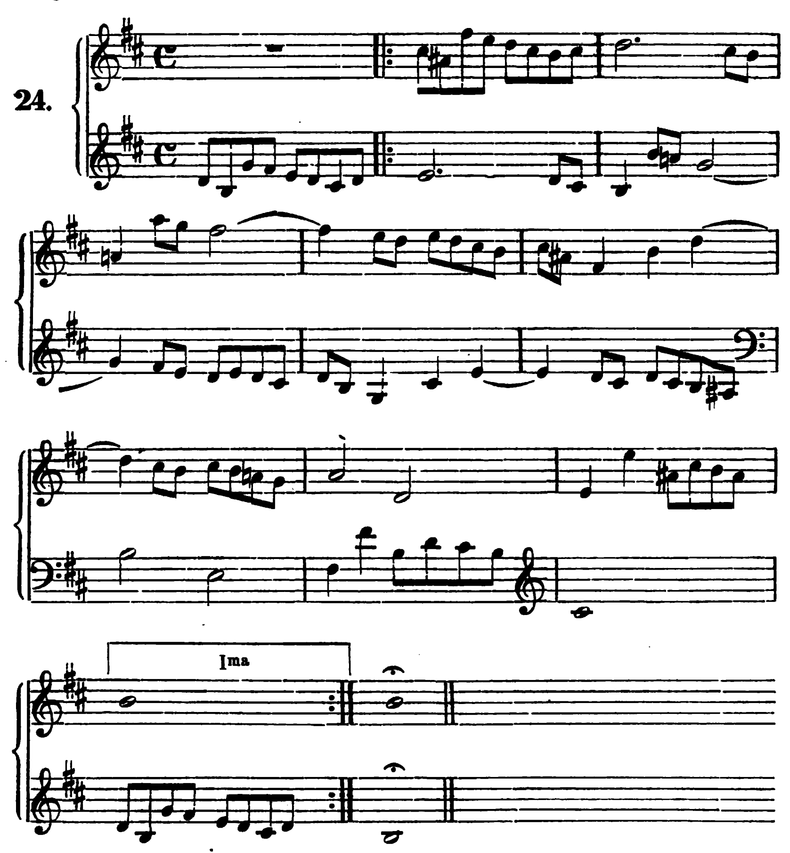




Schwieriger als die Nachahmung in der Quinte, Quarte und Secunde zeigt sich die Nachahmung in der Septime. Hier ist der Eintritt der Nachahmung in der kleinen Septime leichter und natürlicher zu bilden, als in der grossen. Das folgende Beispiel ist derart gearbeitet, dass die Nachahmung unter Nr. 23 in der kleinen, unter Nr. 24 in der grossen Septime beginnt. Im Verlaufe des Canons müssen sich aber selbstverständlich beide Arten der Imitation mischen, weil sich sonst die beiden Stimmen in verschiednen, jeder Verwandtschaft entbehrenden Tonarten begegnen würden.

23.
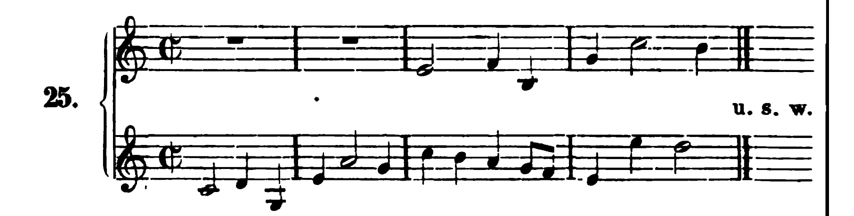
Ima

Um die Nachahmung in der grossen Septime anzufangen, verändern wir die Tonart und geben den Canon nach *H*-moll übertragen hier wieder.



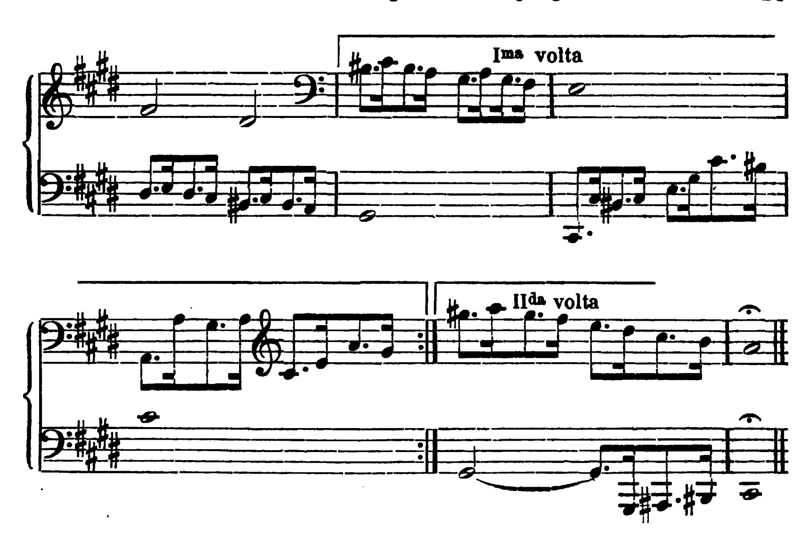
§ 3. Zu den schwierigsten Nachahmungen sind die Canons in der Terz und in der Sexte zu zählen. Man muss in beiden Fällen darauf achten, die Imitation soviel als möglich in andrer Tonart wiederzugeben. Bleiben die führende und die nachahmende Stimme längere Zeit in der gleichen Tonart, so wird dies eine unangenehme Monotonie zur Folge haben. Die Schwierigkeit der Aufgabe besteht darin, die führende Stimme derart zu bilden, dass sie zweckmässige modulatorische Ausweichungen enthält, die wiederum von der nachahmenden Stimme derart beantwortet werden können, dass die Modulation den Satz nicht allzuweit von der Haupttonart ablenkt, vielmehr wieder in dieselbe zurückführt.

Die Arbeit wird umso leichter, je später die Nachahmung eintritt; der Schüler wolle bei seinen ersten Versuchen der Nachahmung in diesen Intervallen die Imitation erst nach zwei Takten beginnen lassen. Auch muss man Sorge tragen, schon in den ersten Takten der führenden Stimme durch die Melodiebildung verschiedene Harmonien anzudeuten. Man bilde den Anfang eines Conons in der Terz beispielsweise in folgender Art.
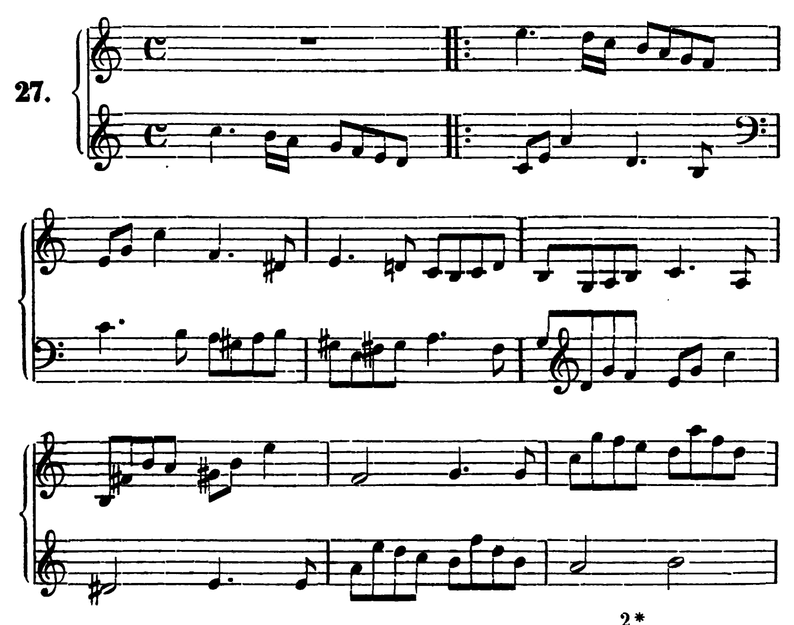


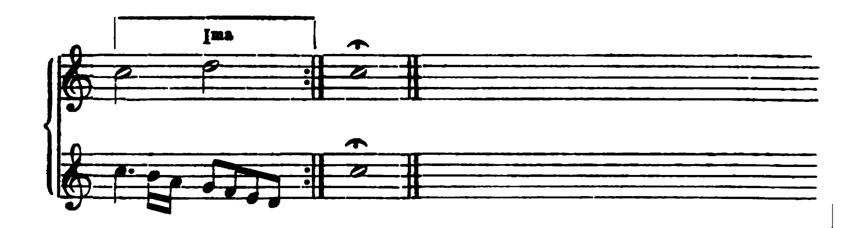
Immerhin ist der Canon in der Sexte noch leichter als in der Terz zu gestalten. Es folgt hier zunächst ein Beispiel der Nachahmung in der Sexte.

26.
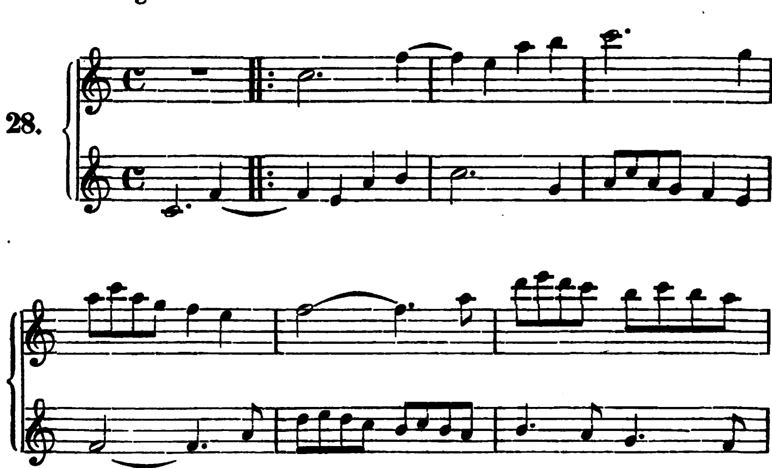


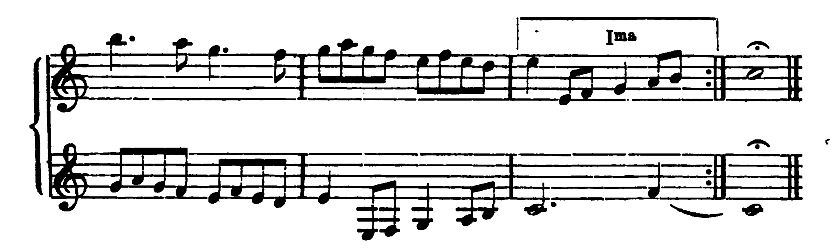
Der Schüler wird umsomehr befähigt werden die Nachahmung in der Terz zu bilden, jemehr er zuvor den Canon in der Sexte geübt hat. Wir fügen hier ein Beispiel der Imitation in der Terz bei. Man ersieht aus demselben, dass ein öfterer Wechsel der Harmonie und modulatorische Ausweichungen in dieser Gattung von Canon unbedingt nothwendig sind.
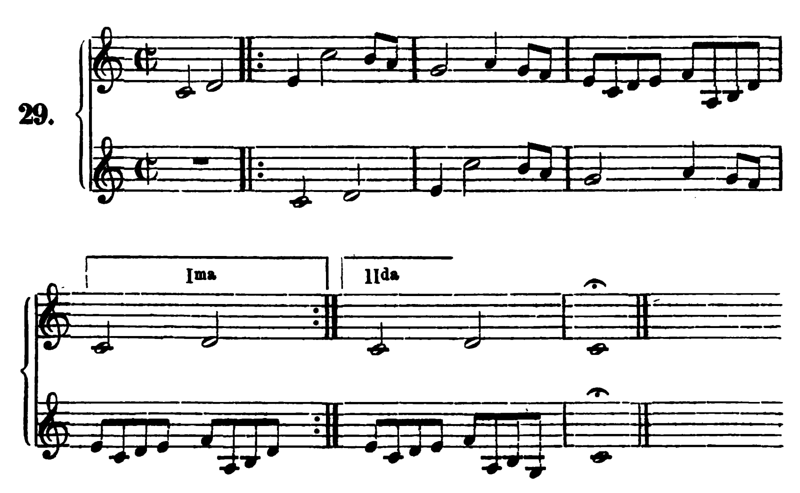




Die Nachahmung in der Octave und im Einklang muss stets und unter allen Umständen eine ganz strenge sein. Jeder Ton der führenden Stimme muss von der zweiten in der reinen Octave oder im reinen Einklange nachgeahmt werden. Hieraus entsteht die grosse Schwierigkeit nach modulatorischen Wendungen in die Haupttonart zurückzukehren. Soll der Canon ohne begleitende freie Stimmen gebildet werden, so wird man gut thun, jede der herrschenden Tonart fremde Harmonie wie auch chromatische Tonfolgen ganz zu vermeiden, und den Canon nicht weit auszuführen, weil die nachahmende Stimme stets ganz genau dasselbe in denselben Tönen wiederbringen muss, was die führende Stimme kurz zuvor gegeben hat. Ein Andres freilich ists, wenn zu dem Canon in der Octave eine oder zwei freie contrapunktische Stimmen gesetzt werden, oder eine freie harmonische Begleitung dazu geschrieben wird. Dann erweitert sich das Feld der Combinationen im Canon wesentlich, und sind modulatorische Ausweichungen wie die Rückkehr zur Tonart durch die Beihülfe der begleitenden Stimmen geschickt zu bewerkstelligen. Beispiel 28 zeigt uns einen zweistimmigen Canon in der Octave.
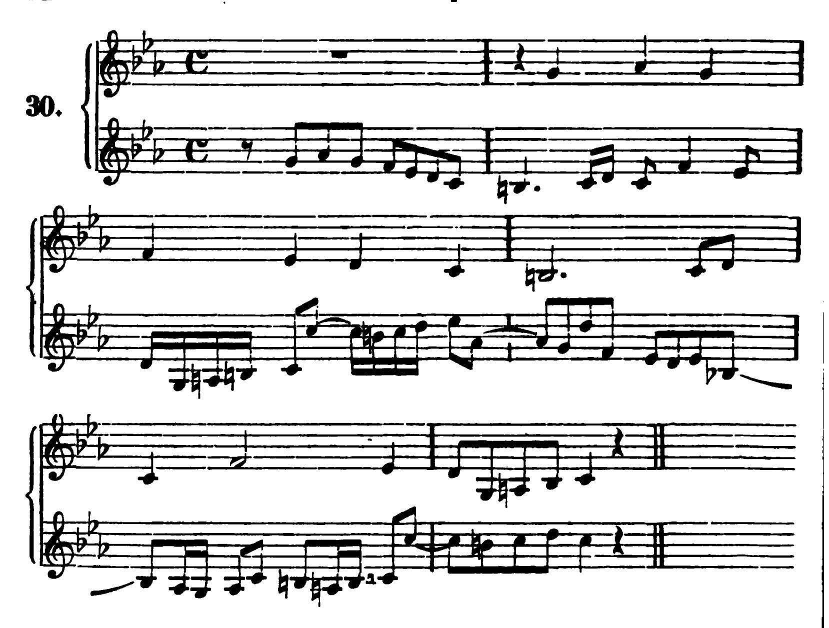




Noch schwieriger ist der zweistimmige Canon im Einklange; denn hier kann auch nicht einmal durch die um eine Octave entfernte Stellung der Stimmen Abwechslung geboten werden, und es muss bei längerer Ausführung eines solchen Satzes Monotonie eintreten, wenn nicht freie begleitende Stimmen dazu treten. Nr. 29 giebt ein kurzes Beispiel dieser Art von Nachahmung.



Drei- vier- und mehrstimmig werden wir den Canon im Einklange späterhin als sogenannten »Singcanon« kennen lernen.
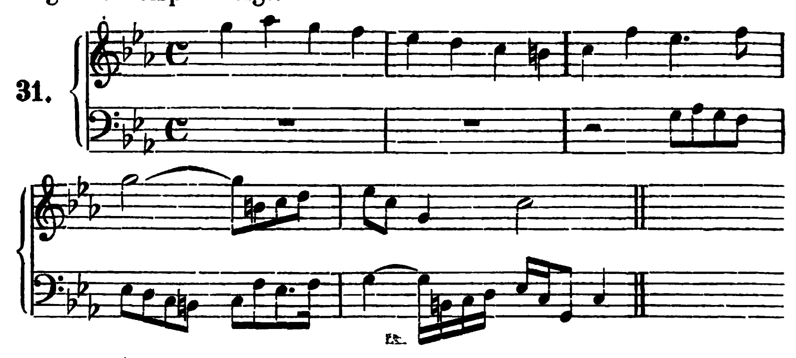
Da die hier erörterten Arten der Nachahmung zunächst als Vorstudien zur Fuge, beziehentlich zur Engführung in derselben dienen sollen, so dürfen wir auch die Imitation in der Vergrösserung und in der Verkleinernng nicht unbeachtet lassen, da zumal die erstere zuweilen sehr gute Wirkung hervorbringen kann. Wir werden späterhin bei der Lehre von der Fuge ausführlicher auf diesen Fall zurückkommen. Für jetzt genügt es die Imitation in doppelt so grossen Noten an einem Beispiele zu zeigen.

30.
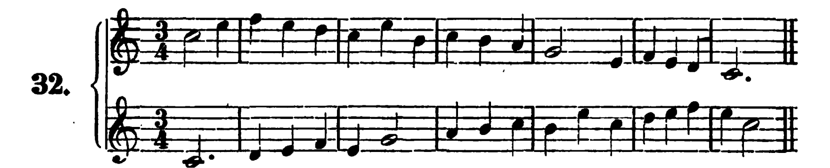


Da die untere Stimme bereits mit dem zweiten Viertel des dritten Taktes frei wird, so ist diese Art der Nachahmung sehr leicht zu bilden. Man braucht die führende Stimme nur derart zu gestalten, dass sie zu den ersten fünf Noten der vergrösserten Nachahmung passend ist und setzt alsdann zu den andern Tönen der Vergrösserung einen freien Contrapunkt. Seltner als die Nachahmung in der Vergrösserung wird die Imitation in der Verkleinerung angewendet. Sie ist gleichfalls gar nicht schwer zu bilden; man braucht eben nur die zweite Hälfte der führenden Stimme derart einzurichten, dass sie zu den verkleinerten Noten der nachahmenden einen passenden Contrapunkt giebt, wie es das folgende Beispiel zeigt.

31.
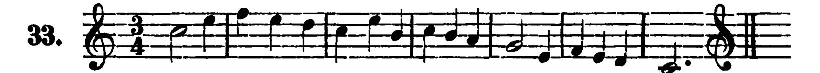


Schliesslich müssen wir hier noch der Spielerei des krebs- oder rückgängigen Canons gedenken, obschon dieses sogenannte Kunststückchen wohl auch in der Fuge nur höchst selten zur Anwendung kommen dürfte, man müsste denn bei der Erfindung des Fugenthemas darauf Rücksicht genommen haben, dass dasselbe gleichzeitig in grader Bewegung (per moto retto) und rückgängig (per moto retrogrado) gebracht werden könne. Das Verfahren für diese Künstelei ist folgendes: Man bilde eine Melodie derart, dass dieselbe vom Ende beginnend und Ton für Ton zum Anfange zurückehrend dieser vom Anfange bis zum Ende als Contrapunkt diene. Das folgende Sätzchen ist so construirt:

32.



Um ein solches Sätzchen zu bilden, muss man Vorhalte, Bindungen und Dissonanzen möglichst vermeiden. Die Notirung für diese Art von Canon geschieht einzeilig in folgender Weise.

33.
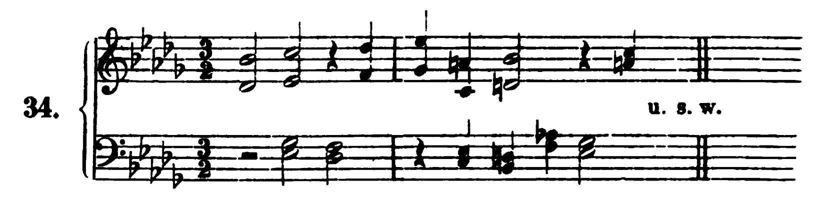


Der Schüler braucht diese Art von Canons nicht zu üben, da sie für die Praxis der musikalischen Composition keinen Werth und keine Bedeutung haben. Man überlasse dergleichen unnütze Spielereien dem müssiggängerischen Scharfsinne von Leuten, die nicht befähigt genug sind, um in der Kunst etwas wirklich Lebensfähiges hervorbringen zu können.

Zweites Kapitel.

Der Canon in der Gegenbewegung.
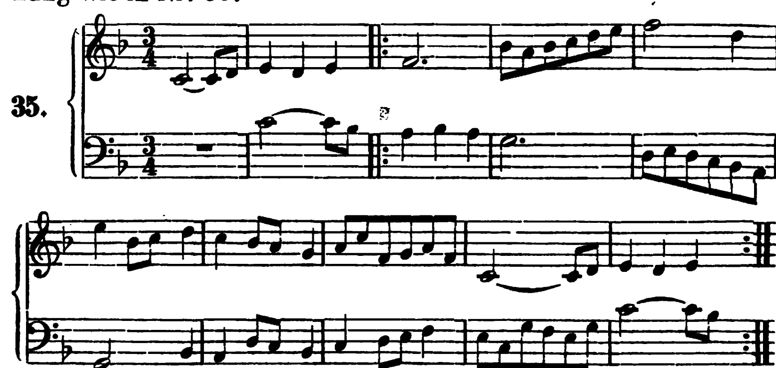
34.
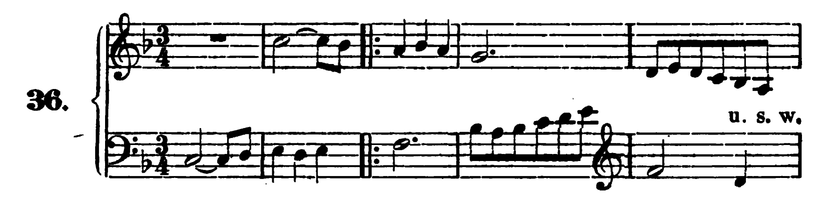


§ 4. Gleichsam als ein Motto und als den vollgültigsten Beweis, welch' ausserordentliche Wirkungen durch die Nachahmung in der Gegenbewegung hervorgebracht werden können, setzen wir den Anfang der Engführung aus Bach's *B*-moll Fuge (wohltemp. Clavier Th. II) vor dies Kapitel. Wird auch der Canon in der Gegenbewegung als selbstständiges Musikstück nur seltener vorkommen, so ist doch die Übung dieser Art von Nachahmung in allen Intervallen als Vorstudium für die Fuge unumgänglich nothwendig.

Es zeigt sich nun, dass die Nachahmung in der Gegenbewegung in denjenigen Intervallen am leichtesten und am natürlichsten gebildet werden kann, in denen sie in grader Bewegung am schwierigsten war. Wir beginnen daher mit dem Canon im Einklange oder, was hier dasselbe ist, in der Octave. Das folgende Sätzchen könnte man in doppelter Weise notiren; es würde aber mit der Octave oder in doppelter Octav-Entfernung beginnend wenig Unterschied gegen den Anfang im Einklange zeigen. Schon mit dem vierten Takte erhielten wir in Nr. 36 fast die gleiche Wirkung wie in Nr. 35.

35.
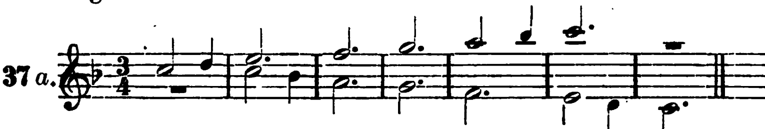


36.
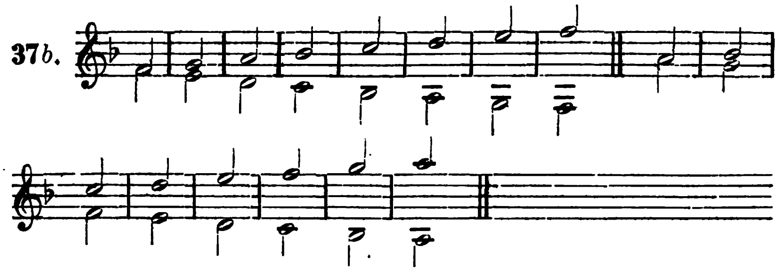


Betrachten wir diese Nachahmung näher, so fällt uns sogleich auf, dass die Dominante *C* der Tonart mit der Dominante nachgeahmt und dem entsprechend die Sexte *D* durch die Quarte *B*, die Septime *E* durch die Terz *A*, die Tonica durch die Secunde, die Secunde durch die Tonica, die Terz durch die Septime und die Quarte durch die Sexte beantwortet werden. Hier wird der Anfänger vielleicht gut thun, sich vorher ein Bild der Tonleiter in der Gegenbewegung anzufertigen, aus welchem er ersehen kann, wie er seine führende Stimme einzurichten habe, um nach einem bestimmten Zeitraume der Nachahmung die consonirenden Intervalle der Tonleiter als harmoniebestimmend auf den guten Takttheil, die dissonirenden auf die schwachen Takttheile zu bringen. Wir zeigen das in Nr. 37 *a*.

37 *a*.
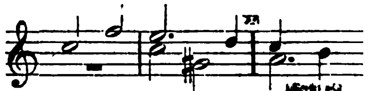


Dies ist freilich nur ein sehr schwacher Anhalt, zumal ja die Intervallverhältnisse jedesmal andre werden, wenn man von einem andern Tone aus die Gegenbewegung beginnt, wie Beispiel 37 *b* zeigt.

37 *b*.



Indessen hat der Schüler an diesen Bildern doch eine Art von Stützpunkt, um zu bemessen, nach welchem Zeitraume die Nachahmung eintreten könnte, welcher Ton der führenden und der imitirenden Stimme gemeinschaftlich sei, und wie danach Consonanzen und Dissonanzen entstehen werden.

Die Nachahmung kann und darf nicht eine ganz strenge sein, obwohl sie im Einklange beginnt. Dies musste beim Canon im Einklange und in der Octave bei der Imitation in grader Bewegung der Fall sein, um die Einheit der Tonart zu wahren. Aus demselben Grunde darf die Nachahmung in der Gegenbewegung, auch im Einklange und in der Octave nicht ganz streng sein. Beispiel 35 zeigt uns den kleinen Secundschritt *E* zu *F* vom zweiten zum dritten Takte durch den grossen Secundschritt von *A* zu *G* Takt 3 zu 4 in der zweiten Stimme nachgeahmt, die kleine Terz *A* zu *C* im achten Takte durch die grosse Terz *E* zu *C* im neunten Takte der zweiten Stimme imitirt. Nur die Prime und Octave müssen stets wieder mit denselben reinen Intervallen in entgegengesetzter Richtung beantwortet werden. Auch die reine Quarte und die reine Quinte werden in den allermeisten Fällen ganz streng nachgeahmt, doch kommen hier zuweilen Ausnahmefälle vor. So wird in der Molltonleiter

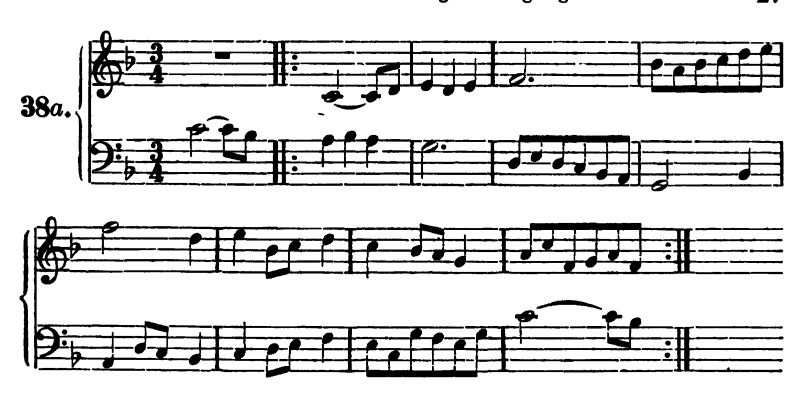


die reine Quarte in diesem Falle mit der verminderten nachgeahmt werden müssen, wenn man nicht moduliren will. Aus demselben Grunde musste in Beisp. 48 die verminderte Quinte mit der reinen nachgeahmt werden. In beiden Fällen musste dies geschehen, um die Einheit der Tonart zu wahren.

Ganz besonders vorsichtig müssen alle Arten von Vorhalten berücksichtigt werden; denn der Vorhalt der führenden Stimme würde in der nachahmenden nur eine gewöhnliche Bindung werden. Secunden und Septimen dürfen nur als durchgehende Noten behandelt werden. Ist der Canon zweistimmig, so müssen auch beziehentlich der vollkommnen Consonanzen die Rücksichten auf den reinen zweistimmigen Satz beachtet werden. Reine Octaven, Quarten, Quinten und Einklangsnoten dürfen ebenfalls nur im Durchgange erscheinen.
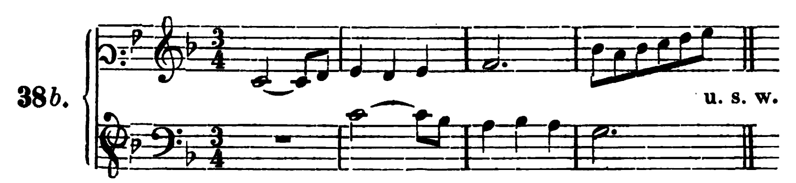
Ein in dieser Weise gearbeiteter Canon erlaubt eine doppelte Darstellung. Wir können ihn als Canon inversus d. h. als Spiegelcanon notiren, indem wir die ursprünglich nachahmende zweite Stimme als erste führende, und die in der ersten Niederschrift führende erste Stimme als zweite nachahmende setzen. Wir erhalten dann das Bild eines Canons, welches wir sehen würden, wenn wir den Canon verkehrt gegen den Spiegel halten und ihn mit vertauschten Schlüsseln lesen. Wir notiren hier das Spiegelbild von Beispiel 35.

38a.



Man notirte einen darartigen Canon mit doppelten Schlüsseln, wie Beispiel 38 *b* zeigt.

38b.
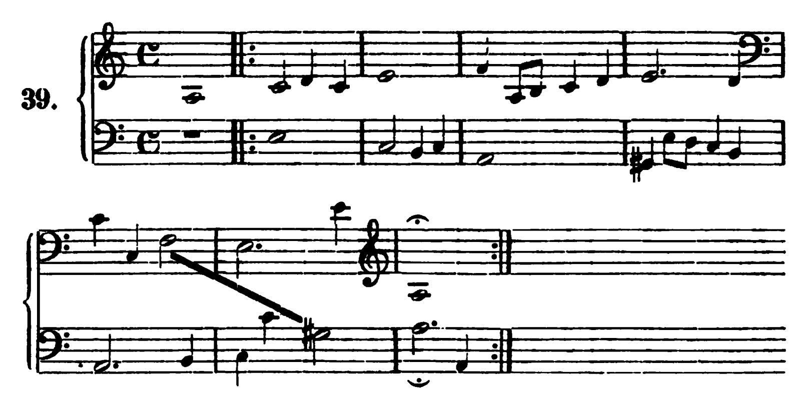


Damit war die Andeutung gegeben, dass der Canon auf beide Arten gelesen werden könne. Zuweilen musste man für das Spiegelbild auch eine andre Tonart hinter den verkehrt gezeichneten Schlüssel angeben. Waren für den ursprünglich gearbeiteten Canon inmitten des Satzes Versetzungszeichen nöthig, so wurden dieselben über und unter der Note bemerkt. Da beim Spiegelbilde mit veränderter Tonart verschiedene Versetzungszeichen nöthig waren, so befanden sich zuweilen ♯ und ♮ oder ♭ und ♮ über und unter der betreffenden Note zu gleicher Zeit.*)

§ 5. Alles das, was wir bisher über die Nachahmung in der Gegenbewegung gesagt haben gilt ebenso für die vom Einklange und von der Octave, als für die von andern Intervallen ausgehenden Imitationen. Aber auch hier müssen wir wiederum auf Folgendes aufmerksam machen. Bewegt sich der Canon in einer Molltonart, so kann man zuweilen gezwungen sein die reine Quarte mit der verminderten nachzuahmen; z. B.

*) Wer dergleichen Spiegelcanons in grösster Vollendung kennen lernen will, den machen wir auf die in den 25 Albumcanons von Moritz Hauptmann enthaltenen zwei- und vierstimmigen Sätzchen aufmerksam. Das Heft erschien nach dem Tode des berühmten Thomascantors bei Fr. Kistner in Leipzig im Jahre 1868.

39.
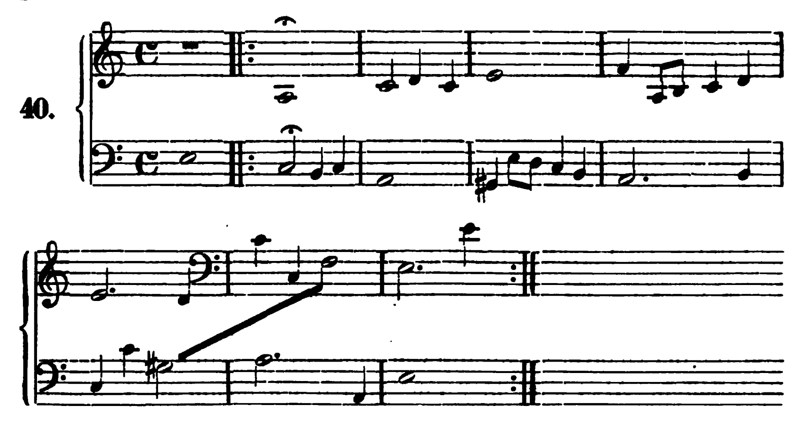


NB. Die Fermate zeigt den Schluss nach der Wiederholung an.

In diesem Falle musste das *F* der führenden Stimme mit *Gis* nachgeahmt werden, weil die Tonart *A*-moll kein *G* besitzt, und eine Modulation nicht eintreten sollte.
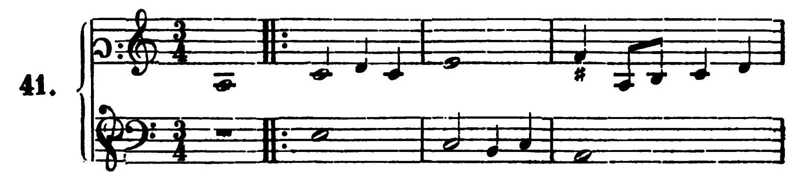
Der umgekehrte Fall, dass der verminderte Quartensprung durch den reinen imitirt wird, kann ebenfalls vorkommen. Dies wird der Fall sein, wenn wir Beispiel 39 als Canon inversus ausschreiben.
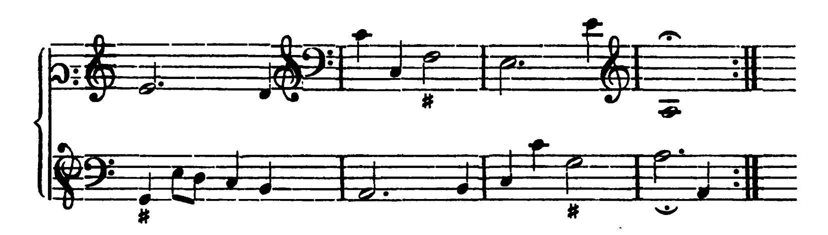
40.
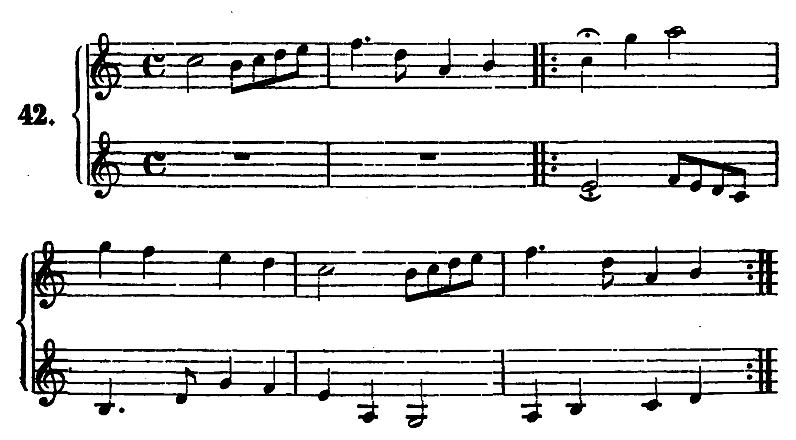


Als Spiegelcanon nach der Weise der Alten notirt, würden wir Beispiel 39 folgendermassen wiedergeben.

41.
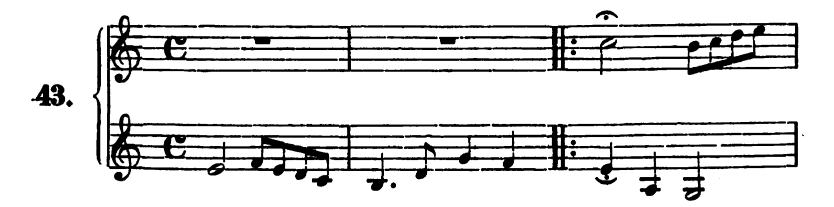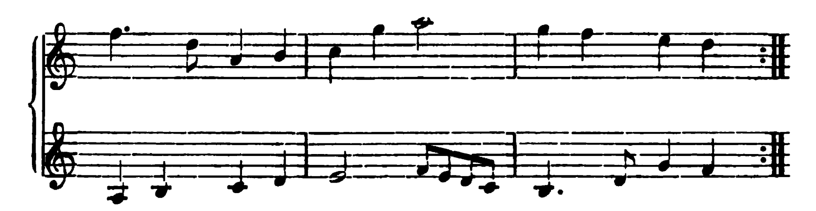




Die Nachahmung in den Beispielen 39 und 40 ist in der Quinte. Die Gegenbewegung ist in diesem Intervalle am schwierigsten zu bilden, während die Imitation in der Quinte in grader Bewegung die leichteste war. So verhält es sich — wie schon oben gesagt wurde — mit den Nachahmungen in allen andern Intervallen; sie sind in der Gegenbewegung in demselben Grade schwieriger, als sie in grader Bewegung leichter und natürlicher waren, und ebenso umgekehrt. Wir fahren daher jetzt mit derjenigen Nachahmung in der Gegenbewegung fort. die sich nächst der vom Einklange ausgehenden Imitation am leichtesten geben lässt; es ist die in der Terz.



Als Canon inversus notirt stellt sich das Sätzchen folgendermassen dar:
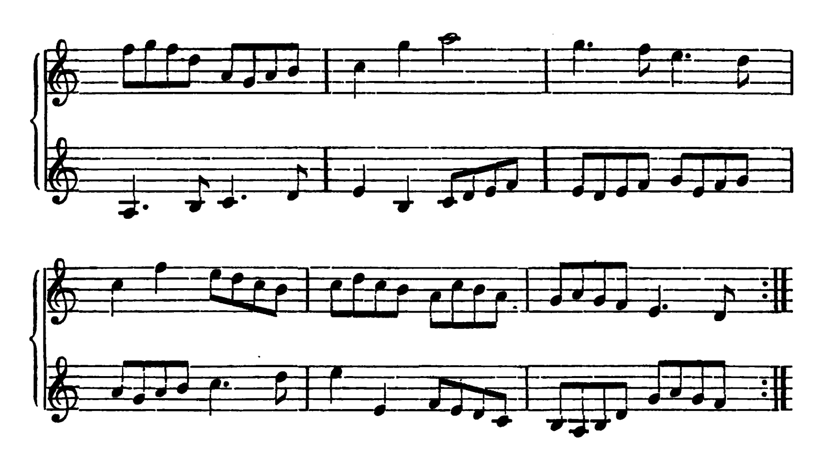




Beispiel 42 gegen den Spiegel gehalten, wird den Canon 43 in *A*-dur zeigen, vorausgesetzt, dass man auf beiden Systemen Bassschlüssel mit drei Kreuzen vorgezeichnet denkt.

Aus dem vorstehenden kurzen Sätzchen kann man mit Leichtigkeit ein längeres und complicirteres herausentwickeln. Zum bessern Verständnisse für den Schüler setzen wir ein derartiges Beispiel hierher, das auch beliebig weiter ausgeführt werden könnte. Es gründet sich in seinen ersten vier Takten ganz und gar auf die ersten Takte von Nr. 42.

44.
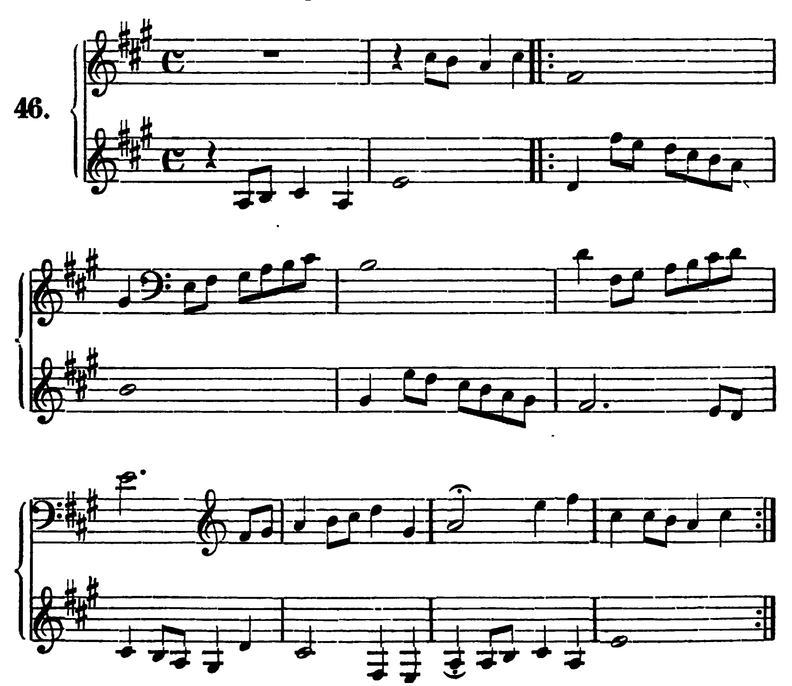
Inversus.

45.
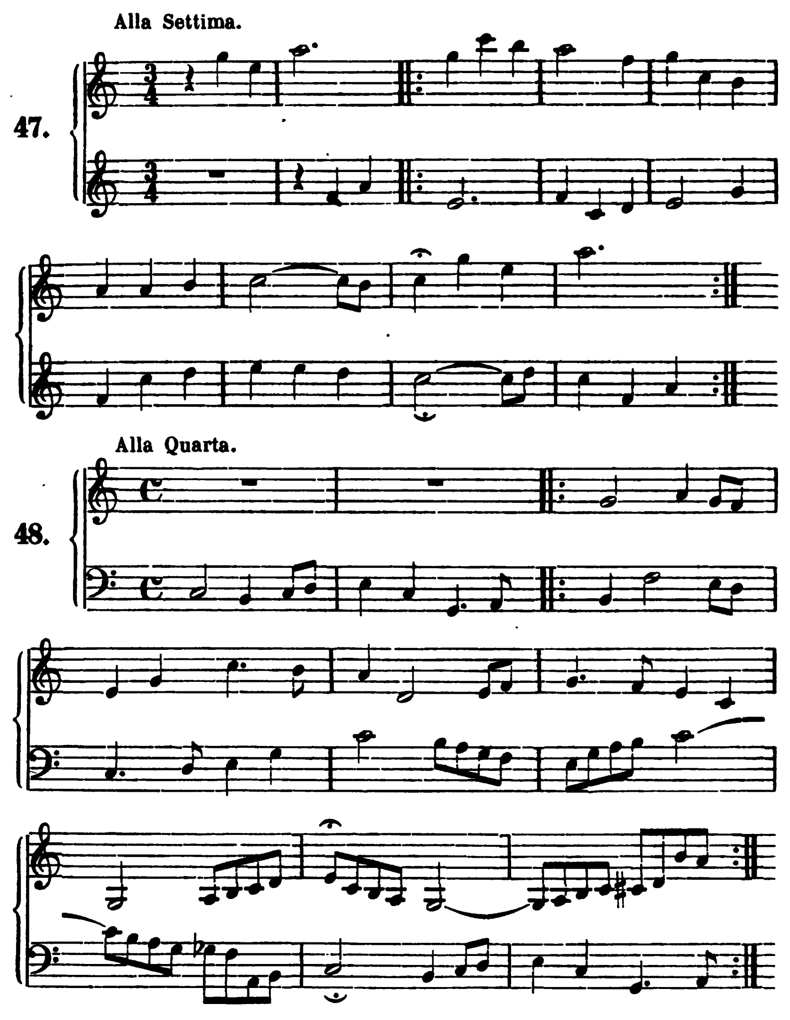


Auch die Nachahmung in der Sexte wird wenig Schwierigkeiten darbieten. Ein kurzes Beispiel, das hier folgt, mag dem Schüler als Anleitung dienen. Dasselbe lässt sich (wie auch die weiter untenstehenden Beispiele) gleichfalls als Canon inversus darstellen. Der Schüler kann zu seiner Belehrung die Spiegelbilder der betreffenden Beispiele ausschreiben.

46.



Viel schwieriger ist die Nachahmung in der Septime, in der Quarte und am schwierigsten in der Quinte. Für das letztgenannte Intervall haben wir bereits oben ein Beispiel gegeben. Unter Nr. 47 und 48 geben wir noch Nachahmungen in der Septime und in der Quarte.



Der Schüler muss alle diese Arten von Nachahmungen sorgfältig üben; er hat jedoch keineswegs nöthig, die Canons so einzurichten, dass sie repetiren. Es genügt vollkommen, wenn er einige Takte nachahmt und dann einen freien Schluss beifügt.

Man bilde aber in jedem Intervalle mehrere nachahmende Sätzchen und schreibe dieselben in verschiedenen Taktarten; auch lasse man die Nachahmung jedesmal nach einem andern Zeitraume eintreten. Es liegt auf der Hand, dass man derartige Sätze, die nicht bloss dem Zwange der Gegenbewegung, sondern auch den strengen Gesetzen des reinen Satzes unterworfen sind, nicht gar weit ausdehnen wird. Der Schüler hüte sich vor der Sucht »Kunststücke« machen zu wollen; er betrachte diese Übungen als nothwendige Vorstudien zur Fuge. Nur in den mehrstimmigen und dann allergrösstentheils auch nur in den mit freien Stimmen begleiteten Nachahmungen wird es gelingen, in der strengen Form des Canons ein stimmungsvolles Musikstück zu erfinden.

Drittes Kapitel.

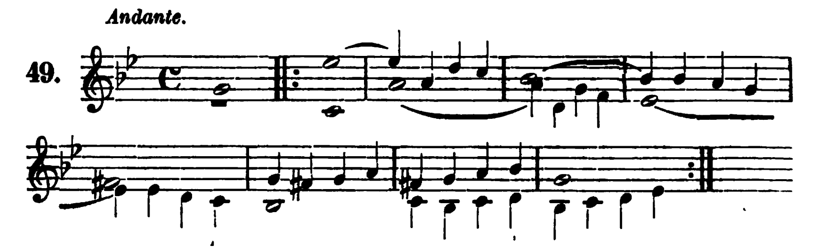
Der mit freien Stimmen begleitete Canon.

§ 6. Hat der Schüler die Nachahmungen im reinen zweistimmigen Satze sowohl in grader Bewegung als in Gegenbewegung sorgfältig geübt, so wird es ihm ein Leichtes sein, einen mit freien Stimmen begleiteten Canon zu componiren. Befreit von den beengenden Fesseln des zweistimmigen Stiles kann man nun alle vollkommenen Consonanzen, sowie (theils vorbereitet, theils durchgehend) alle diejenigen Dissonanzen, die bisher vermieden werden mussten, in den nachahmenden Stimmen zur Anwendung bringen. Man kann mit einer und besser noch mit zwei freien Stimmen die reinen Consonanz-Intervalle der Prime, Octave, Quinte und Quarte, falls sie in den nachahmenden Stimmen zusammen treffen, harmonisch füllen und Dissonanzen mildern. Hiermit erweitert sich die Möglichkeit der Combinationen im Canon ganz ausserordentlich und nunmehr wird es möglich ein Musikstück zu bilden, das je nach der Geschicklichkeit und der Erfindungskraft des Einzelnen eine stimmungs- und wirkungsvolle Composition werden kann. Indessen bleibt der Weg bis zum freien Schaffen im Canon doch immer ein langer und mühevoller. Die Aufgabe dieses Buches ist's, dem Schüler den Weg zu zeigen, und wir wollen versuchen ihm den geeigneten Studiengang vorzuzeichnen.
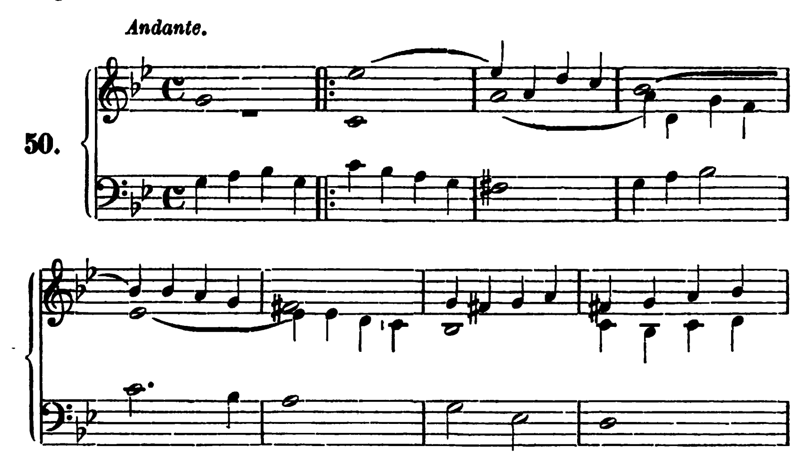
Für den Beginn dieser Arbeiten mag der Schüler zuerst die nachahmenden Stimmen ohne Rücksicht auf den zweistimmigen Stil concipiren und dann eine dritte freie Stimme dazu contrapunktiren. Späterhin wird er dies rein mechanische Verfahren bald beiseite werfen und sich befähigt fühlen, einen solchen Satz von Hause aus dreistimmig zu erfinden. Man wähle anfangs nur Nachahmungen der leichtesten Art in den Intervallen der Quinte, der Quarte und der Secunde in grader Bewegung. Am natürlichsten wird es sein, den Canon den beiden obern Stimmen zu geben und die freie Stimme als Unterstimme (Bass oder Tenor) dazu zu setzen.
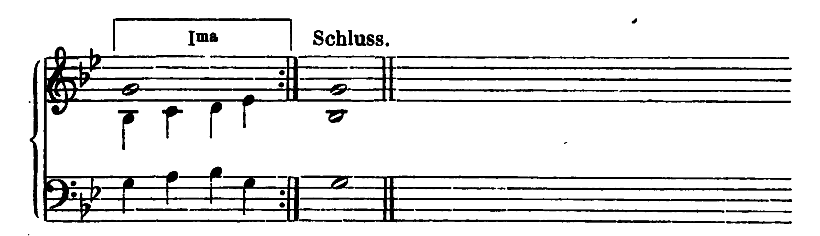
Wir wollen nunmehr versuchen, dem Schüler die Methode der Arbeit durch praktische Beispiele klarzulegen, die wir — da der Raum innerhalb eines Lehrbuchs beschränkt ist — allerdings nicht bis zu musikalischen Compositionen ausführen können.

Beispiel 49 zeigt uns eine melodische Folge im Sopran, die vom Alt nach einem Takte in der Quarte nachgeahmt wird.



Hierzu contrapunktiren wir eine dritte Stimme als Bass in folgender Weise.
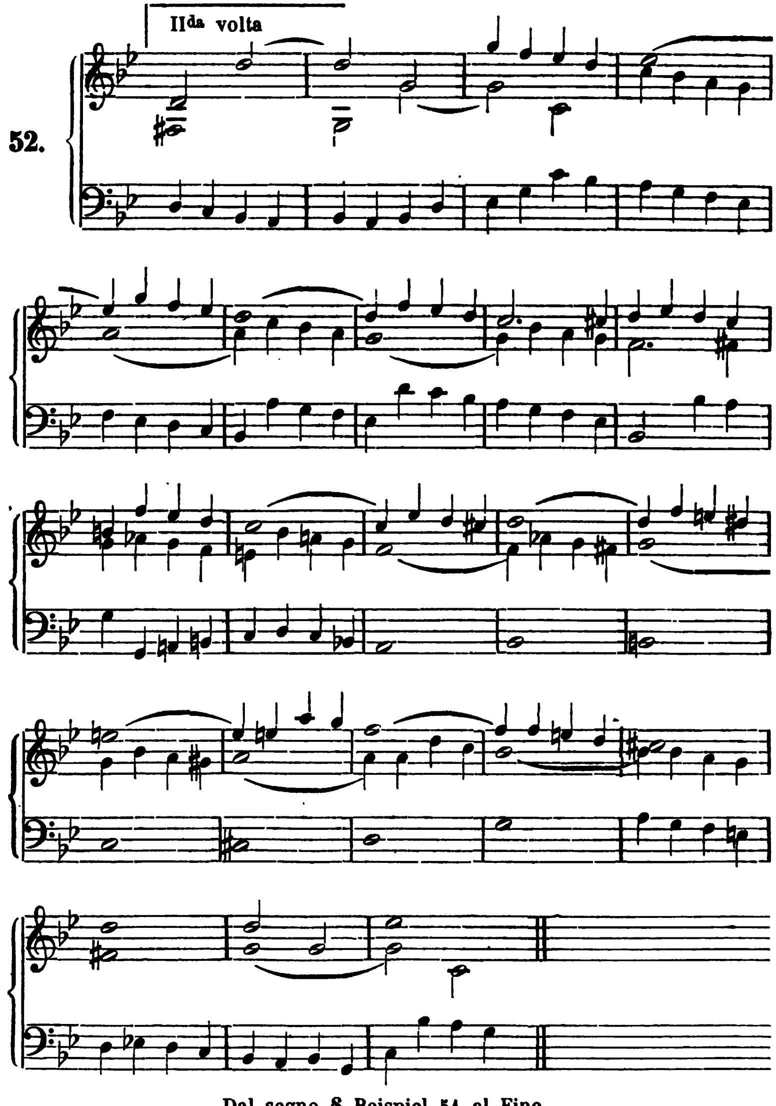




Aus diesem sehr einfachen Sätzchen ein complicirteres herauszubilden, sei nunmehr dem Schüler in Beispiel 51 gezeigt. Man sieht sofort, dass die ersten sechs Takte dieses Beispiels nur eine Variante der ersten Takte von Beispiel 50 bilden, dann aber werden die Stimmen in andrer Weise weitergeführt.

Andante. §

51.

Ima volta — Schluss.
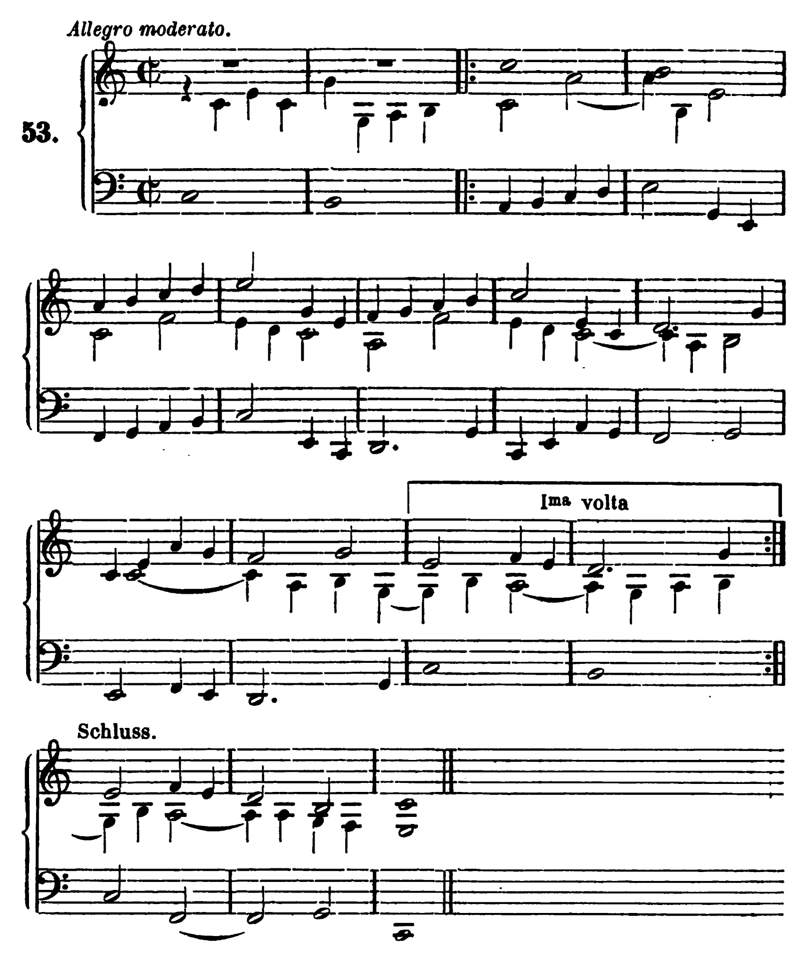
Wollte man ein solches Sätzchen weiter ausführen, so gebe man nach der Ima volta oder anstatt derselben eine IIda volta und arbeite den Canon weiter. Dies könnte etwa in folgender Weise geschehen.



Dal segno § Beispiel 51 al Fine.
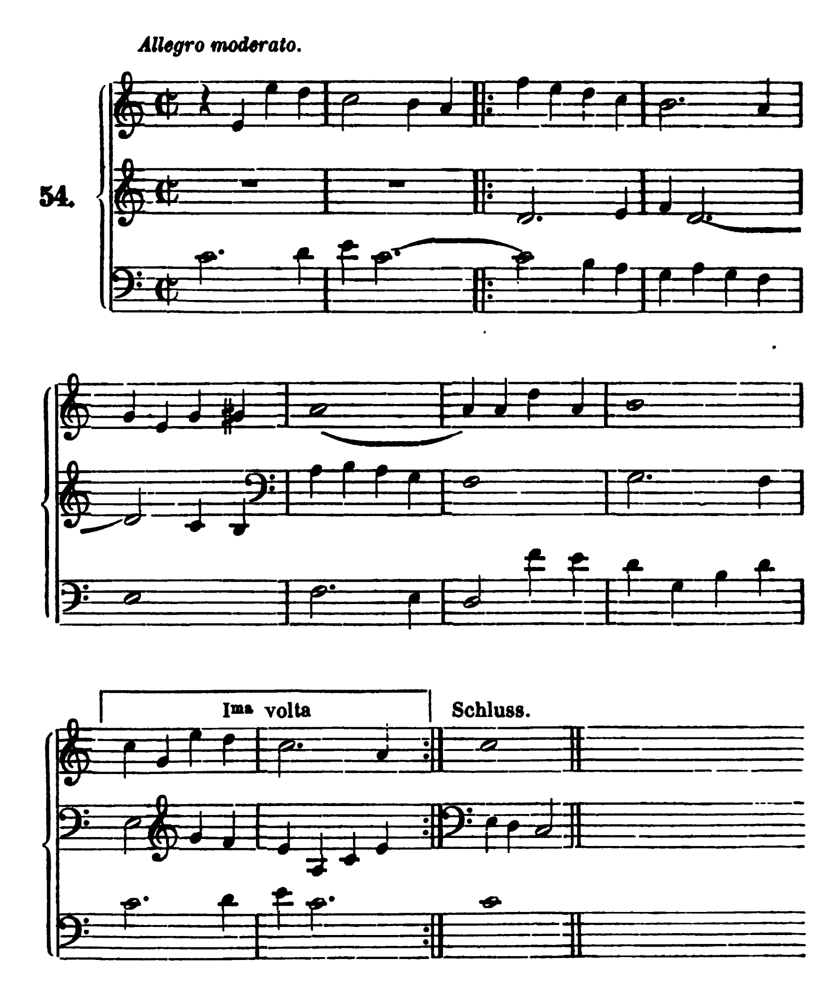
Wir haben für die beiden vorstehenden Beispiele die Nachahmung in der Quarte gewählt, weil wir den Canon den beiden obern Stimmen, Sopran und Alt, geben wollten. Weniger natürlich und darum auch schwieriger zu arbeiten ist der Canon zwischen zwei äussern Stimmen mit einer freien Mittelstimme. Wählen wir dazu

die Nachahmung in der Octave, so vermehrt sich durch die Wahl dieses Intervalls die Schwierigkeit der Arbeit. Wir geben hier den Anfang eines solchen Canons, den der Schüler mit Hinweglassung der Ima volta beliebig weiter ausführen kann.



Noch weniger natürlich wird es sein, den Canon den untern Stimmen zu geben und eine freie Oberstimme dazu zu setzen; denn die nachahmenden Stimmen werden alsdann durch die freie Stimme sehr verdeckt. Dem Hörer geht dadurch der Reiz, der im Verfolgen der Imitation liegt, zum grössten Theile verloren. Da aber die Übung in dergleichen Canons als Vorstudium für die Engführung in der Fuge von grossem Werthe ist, so können wir dem

Schüler auch diese Arbeiten nicht ersparen. Tritt der Canon als selbstständiges Musikstück auf, so wird man wohl nur in den seltensten Fällen diese Art der Nachahmung zur Anwendung bringen. Wir setzen den Anfang eines Canons in den untern Stimmen mit einer freien Oberstimme hierher und wählen dazu, um Abwechslung in den Arbeiten zu geben und die Nachahmung in verschiedenen Intervallen üben zu lassen, die Imitation in der Secunde. Der Schüler mag dann diesen Anfang mit Hinweglassung der Reprise weiter ausführen und späterhin andre derartige Sätze in andern Nachahmungs-Intervallen arbeiten.



Der mit zwei und mehr freien Stimmen begleitete Canon.
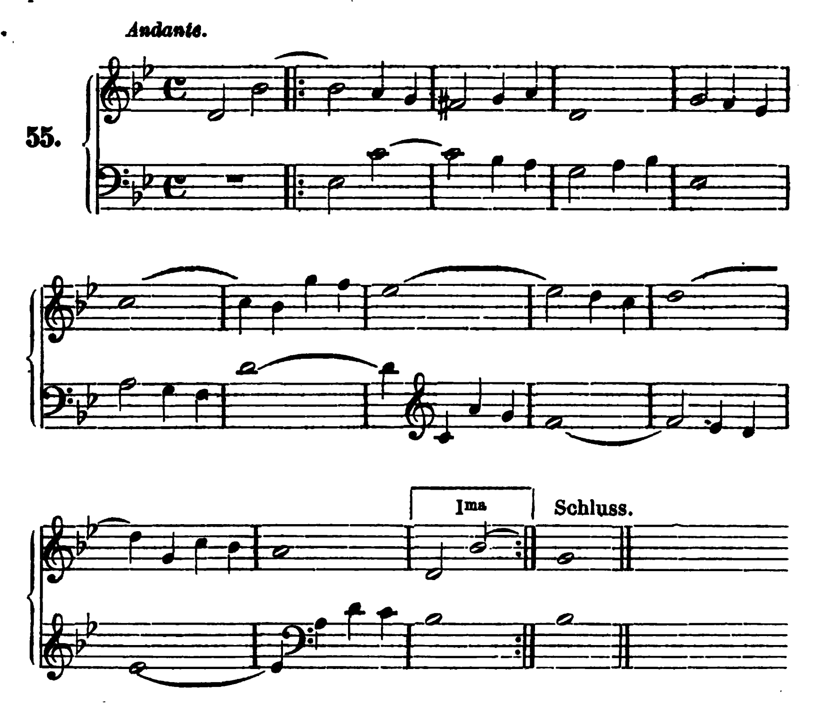
§ 7. Wenn wir zu zwei nachahmenden Stimmen zwei freie Stimmen setzen, so gewinnt der Satz zunächst dadurch, dass er vierstimmig wird, an Fülle und Wohlklang. Gleichzeitig erweitern sich die Combinationen in den Canonstimmen immer mehr. Man kann nunmehr auch einmal die nachahmenden Stimmen pausiren lassen und den Satz ein oder mehrere Takte durch die freien Stimmen allein weiter führen. Die eine oder die andre der freien Stimmen oder beide können zuweilen pausiren, doch muss man Sorge tragen, sie nicht in unpassender Weise abbrechen zu lassen; dies kann und darf nur an geeigneter Stelle geschehen; denn auch die freien Stimmen sind selbstständige und vollberechtigte Glieder des Ganzen, die man nicht willkührlich in dem Momente beiseite werfen darf, wenn sie — wie dies dem unerfahrnen Anfänger häufig vorkommt — lästig werden. Einen besondern Reiz verleihen die freien Stimmen dem Satze dann, wenn sie ein oder das andre Motiv zumal am Anfange des Canons mit imitiren; dies braucht nur in ganz freier, durchaus nicht canonisch strenger Weise zu geschehen. Das Ohr des Hörers wird dadurch getäuscht, er glaubt einen mehrstimmigen Canon zu hören, und auch solche Imitationen fesseln seine Aufmerksamkeit. Wir werden dies späterhin an einem Beispiele darlegen; zunächst aber wollen wir dem Schüler die Methode der Arbeit zeigen.

Bei derartigen Canons wird es das Zweckmässigste sein, die beiden obern Stimmen, Sopran und Alt, oder aber Sopran und Tenor nachahmend zu bilden, sodass in dem einen Falle die beiden Unterstimmen, Tenor und Bass, im andern Falle Alt und Bass freie Stimmen sind. Den Canon den beiden untern Stimmen zuzutheilen und einen freien Sopran und Alt dazu zu setzen, wäre ganz unzweckmässig, da die freien Stimmen in den meisten Fällen die nachahmenden sehr verdecken würden. Man könnte allenfalls den Canon in Sopran und Bass legen und zwei freie Mittelstimmen dazu setzen; diese Arbeit wäre nicht schwierig, aber die Wirkung wird durch die weitere Entfernung der nachahmenden Stimmen leicht beeinträchtigt werden.
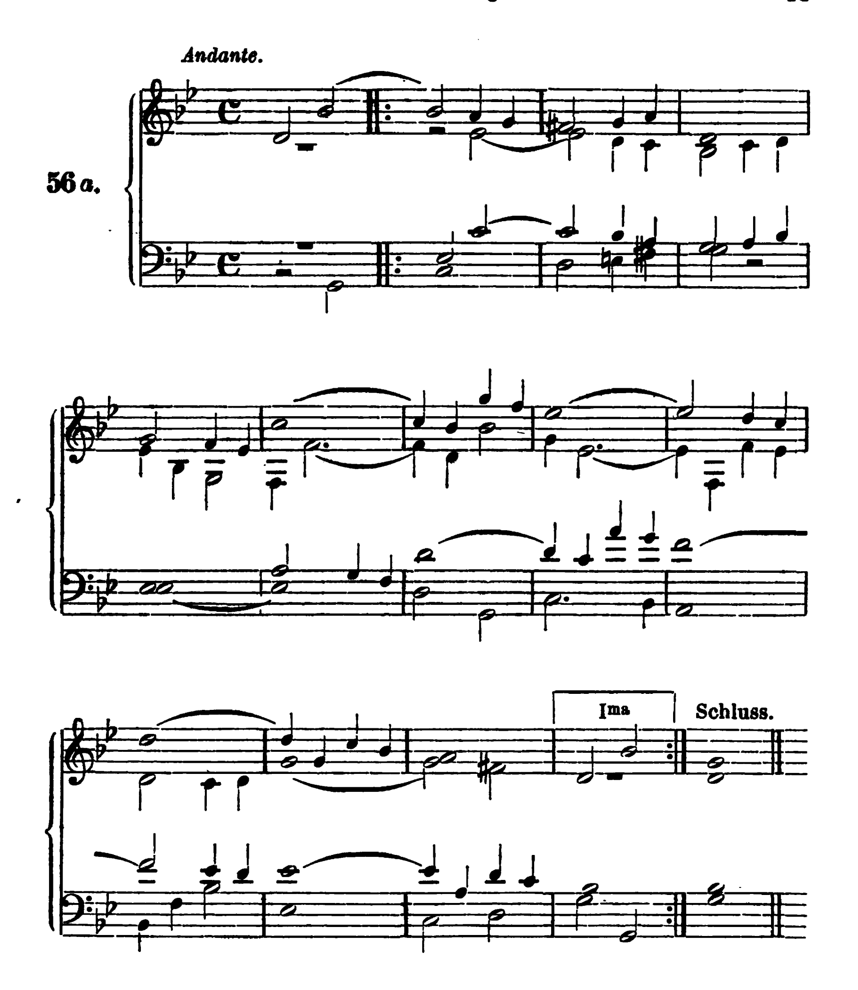
Bei der Arbeit wird der Anfänger sein Hauptaugenmerk zuerst den nachahmenden Stimmen zuwenden müssen. Er mag daher bei seinen ersten Übungen zu dem schon oben dafür empfohlenen, rein mechanischen Verfahren greifen, zuerst den Canon

zweistimmig anzufertigen und danach die freien Stimmen dazu zu contrapunktiren. Hat der Schüler auf diesem uns wenig sympathischen Wege — wir wüssten aber keinen bessern zu empfehlen — erst einige Übung erlangt, so wird er, wenn er Phantasie und Erfindungskraft genugsam besitzt, bald lernen, den Satz im Ganzen zu entwerfen.
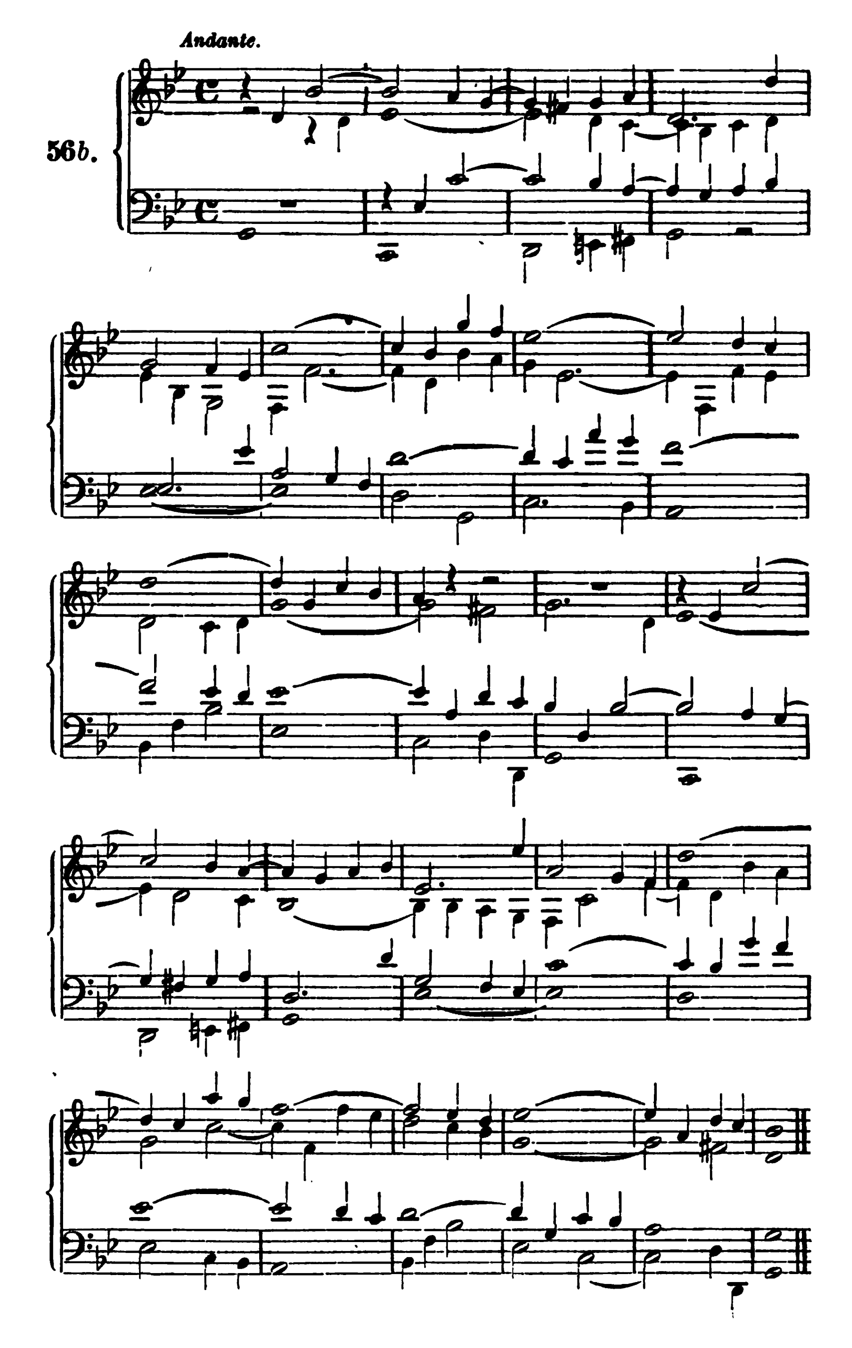
Beispiel 55 zeigt den Anfang eines Canons für Sopran und Tenor, der auf die Hinzufügung von zwei freien Stimmen concipirt ist.



Die freie Alt- und Bassstimme zu diesem Sätzchen wird sich in den Grundzügen von selbst ergeben. Wir bilden sie so einfach als möglich, um den Canon nicht zu verdecken. Dass die Mittelstimmen im achten, neunten und zehnten Takte kreuzen, schadet hier nicht allein nichts, sondern dient im Gegentheil dazu die Nachahmung im Tenor umso klarer hervortreten zu lassen. Um den Anfang der Nachahmung möglichst zu markiren, treten die freien Stimmen erst nach den den Canon führenden ein; die Bewegung wird im Verlaufe des Sätzchens theils durch die canonischen, theils durch die freien Stimmen unterhalten.
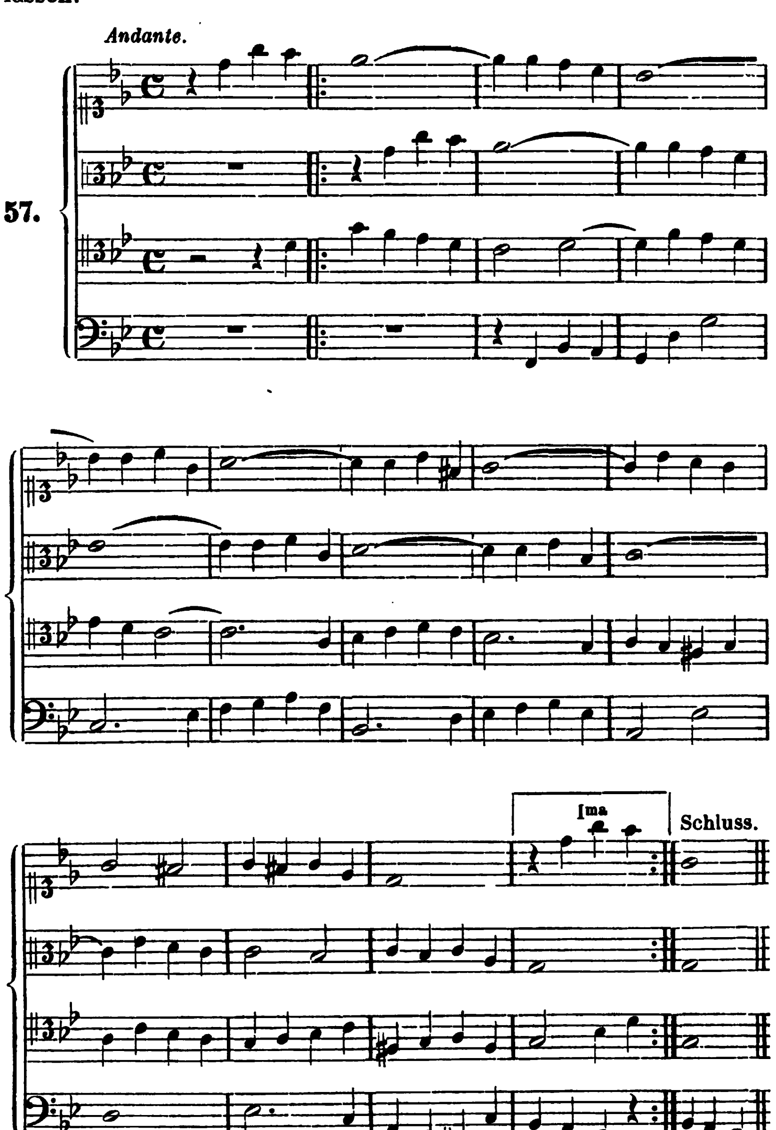


Wechseln in einem ausgeführtern canonischen Satze die nachahmenden Stimmen bei einer Wiederholung den Platz in der Weise, dass die zuerst führende Stimme nunmehr die nachahmende wird, während die anfangs nachahmende Stimme die Führung übernimmt, so nennt man dies »Canone al rovescio« zu deutsch »Canon in der Verkehrung«. Die freien Stimmen werden dann in passender Weise neu dazu gesetzt; sie können aber auch möglicherweise so bleiben, wie sie ursprünglich gesetzt waren. Wir benützen Beispiel 56 *a* mit einigen unwesentlichen Veränderungen der nachahmenden und der freien Stimmen und zeigen vom dreizehnten Takte des Beispiels 56 *b* den Canon al rovescio.
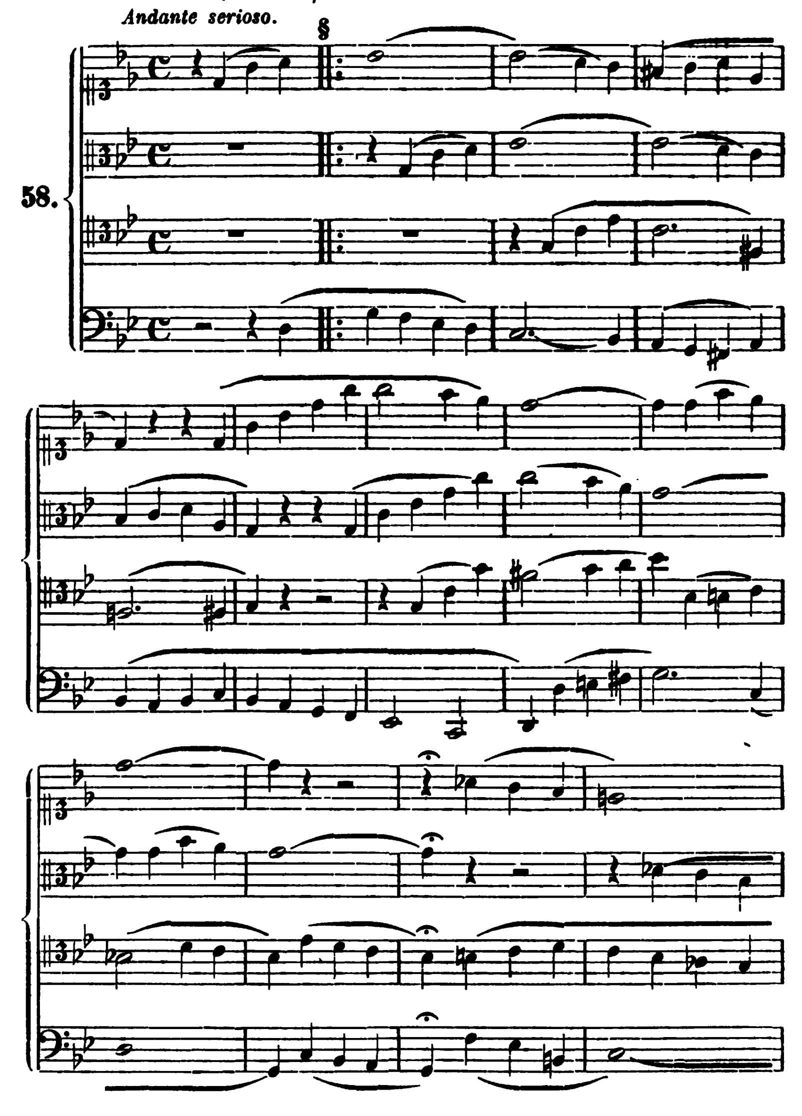

Andante.
56b.

Liegt der Canon in den beiden obern Stimmen, so wird er noch klarer hervortreten. Wir geben ein derartiges Beispiel und lassen darin die freien Stimmen in der Weise eintreten, dass wir von ihnen das Anfangsmotiv des Canons gleichfalls mitimitiren lassen.

57.

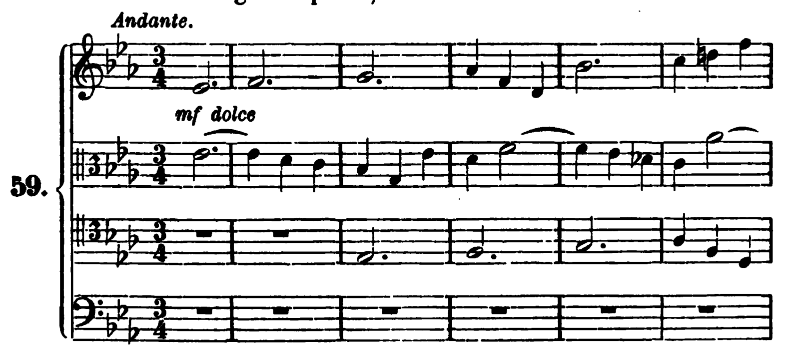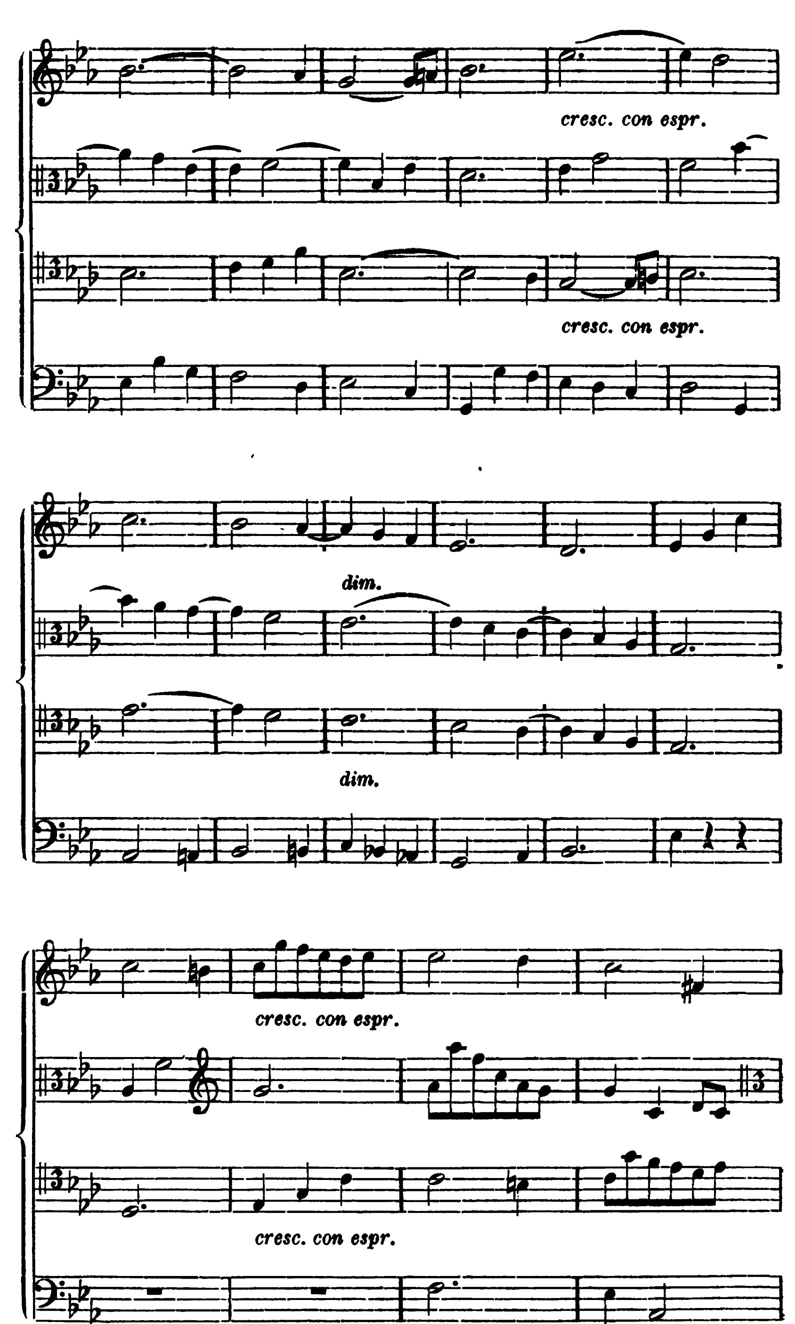


Soll der Satz nicht durch Singstimmen, sondern durch ein oder mehrere Instrumente (Orgel oder Clavier oder Streichinstrumente) wiedergegeben werden, so gewinnen wir sowohl für die nachahmenden als für die freien Stimmen einen weit grössern Spielraum und können dadurch abermals den Kreis der canonischen Combinationen wesentlich erweitern. Beispiel 58 könnte man durch zwei Violinen, Viola und Violoncell ausführen.
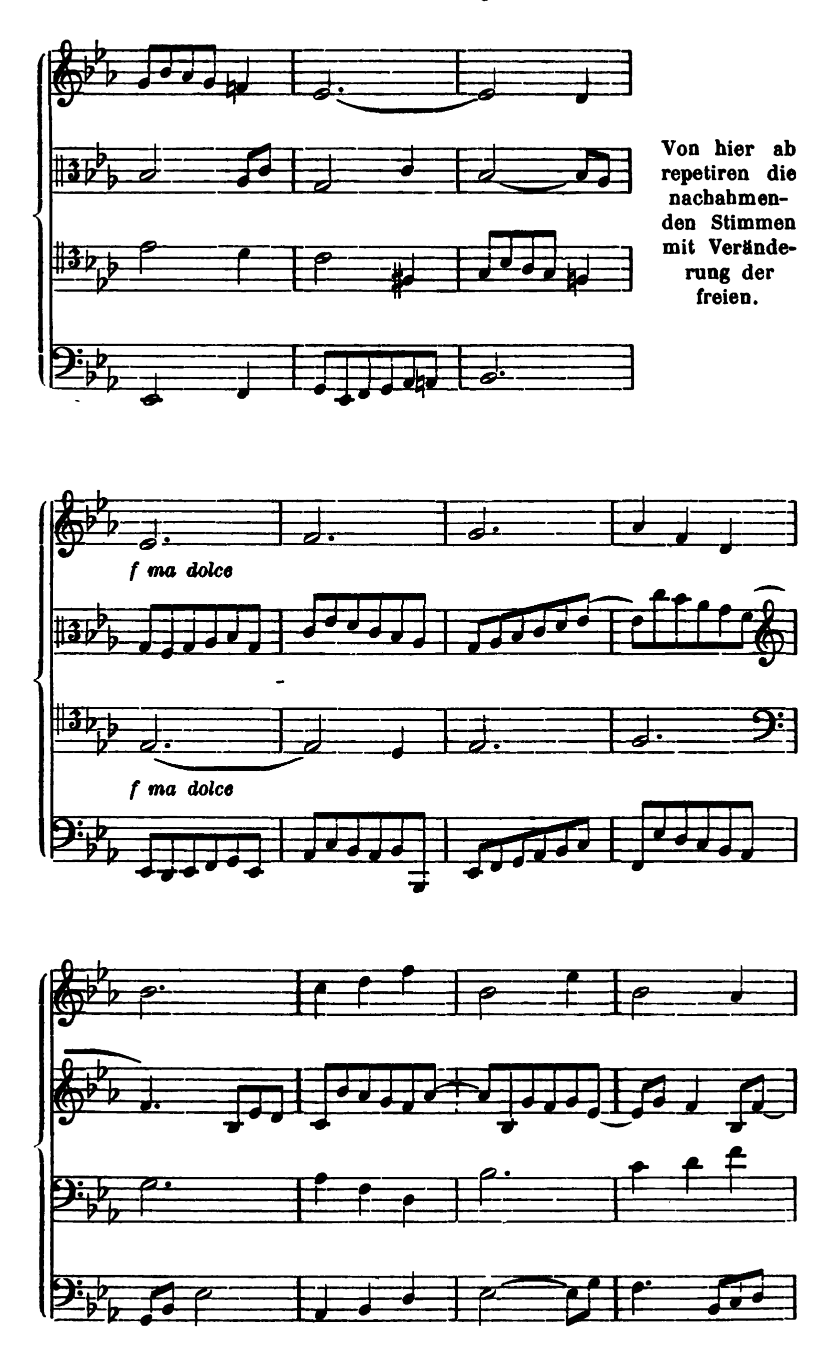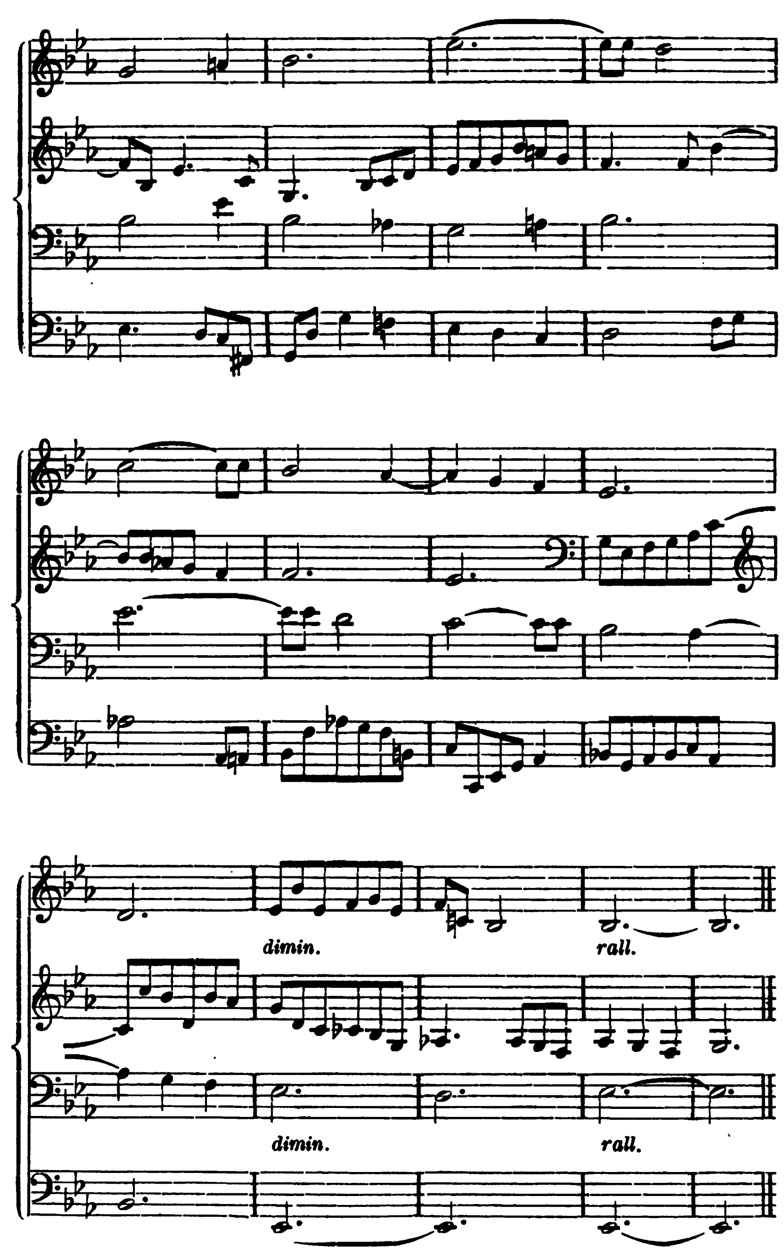


Vom Zeichen § bis zur Fermate, welche den Schluss des Satzes anzeigt.

Will man den Canon wiederholen, so thut man gut, die freien Stimmen bei der Wiederholung zu verändern; man erzielt dabei Abwechslung, die besonders dann wirksam wird, wenn man das zweitemal den freien Stimmen eine schnellere Bewegung giebt. Es folgt hier ein solcher Canon; die Nachahmung ist in der Octave zwischen Sopran und Tenor. Der Canon ist für Clavier (oder Orgel) geschrieben und findet sich als Praeludium VIII in des Autors »Praeludien und Fugen« Op. 56, Heft 3 vor.




cresc. con espr.
cresc. con espr.
dim.
dim.
cresc. con espr.
cresc. con espr.
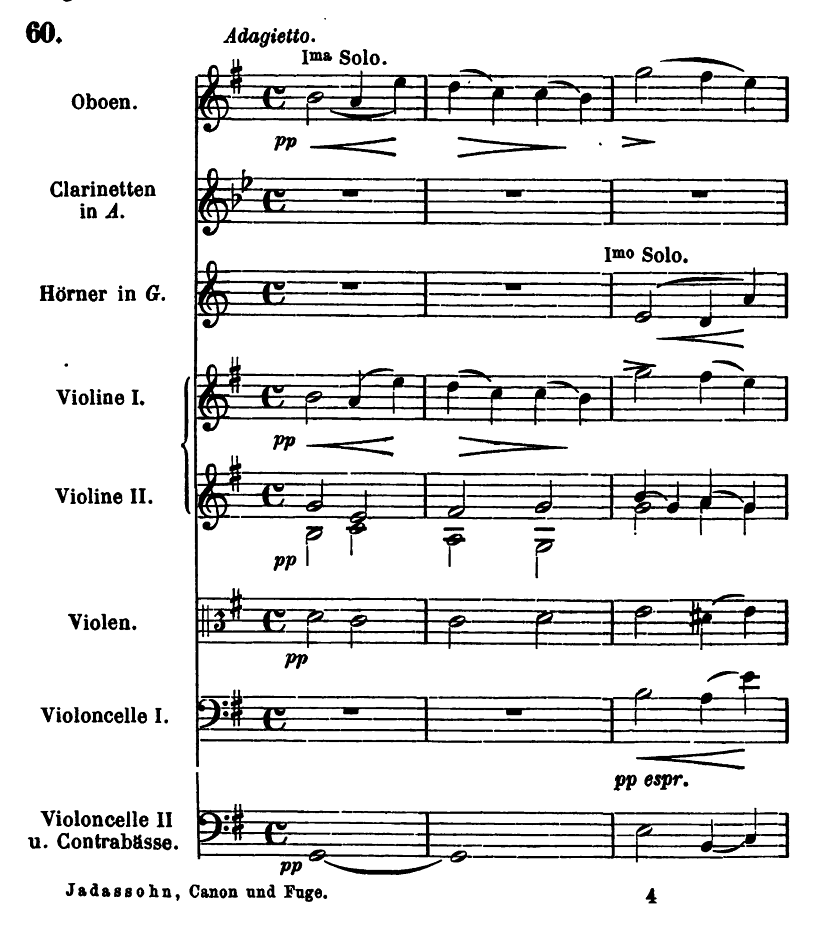

Von hier ab repetiren die nachahmenden Stimmen mit Veränderung der freien.
f ma dolce
f ma dolce
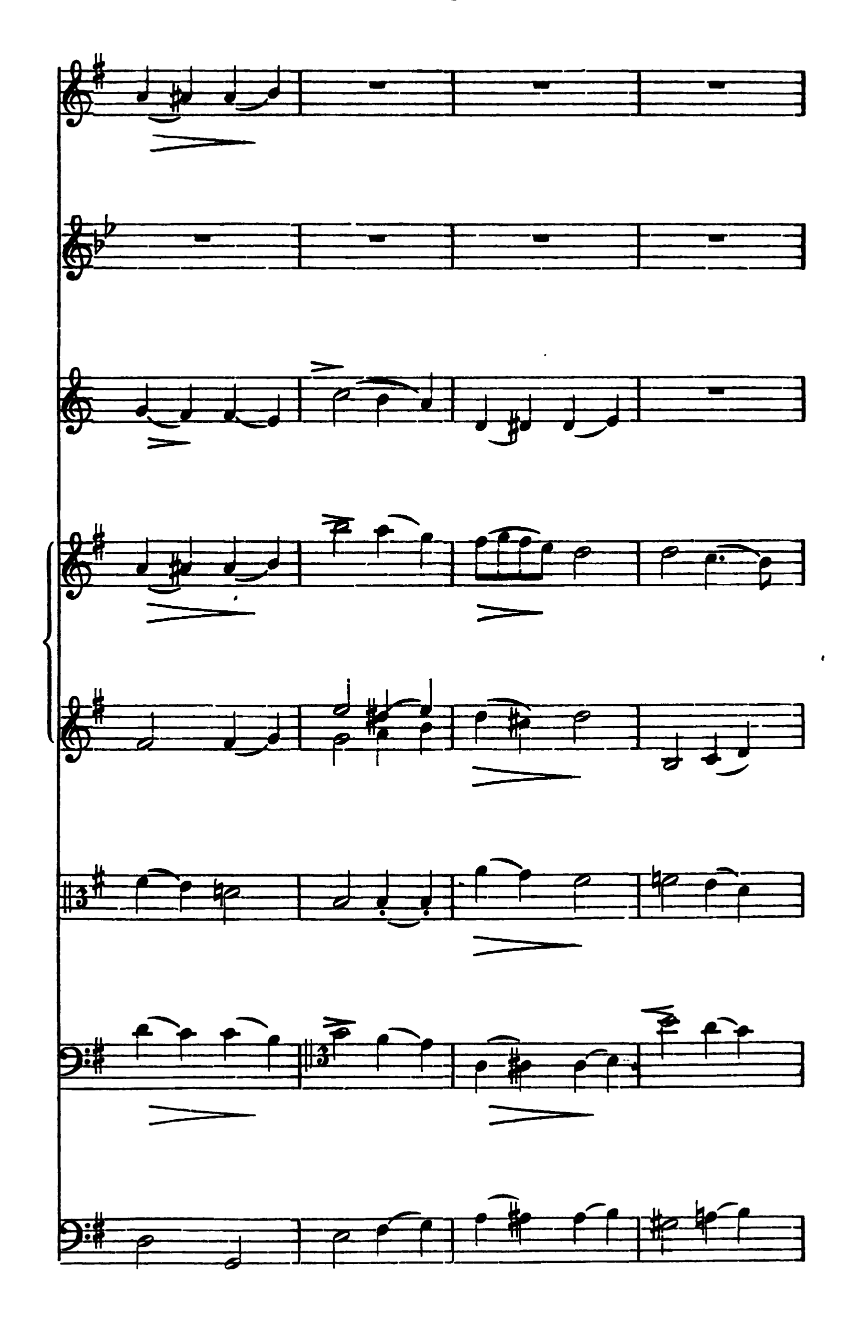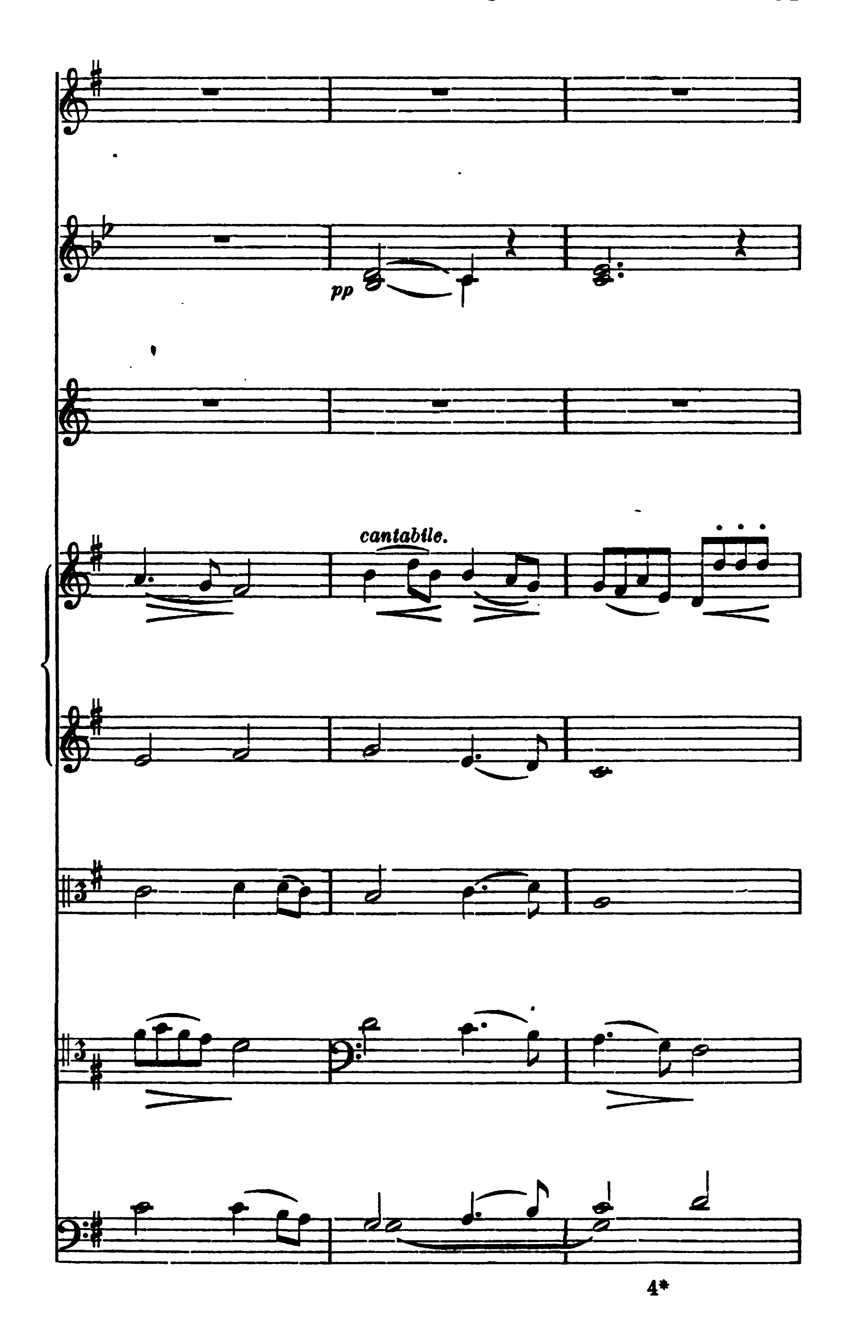


Man kann dem Canon auch mehr als zwei freie Stimmen beifügen und den Satz fünf- auch noch mehrstimmig gestalten. Dies
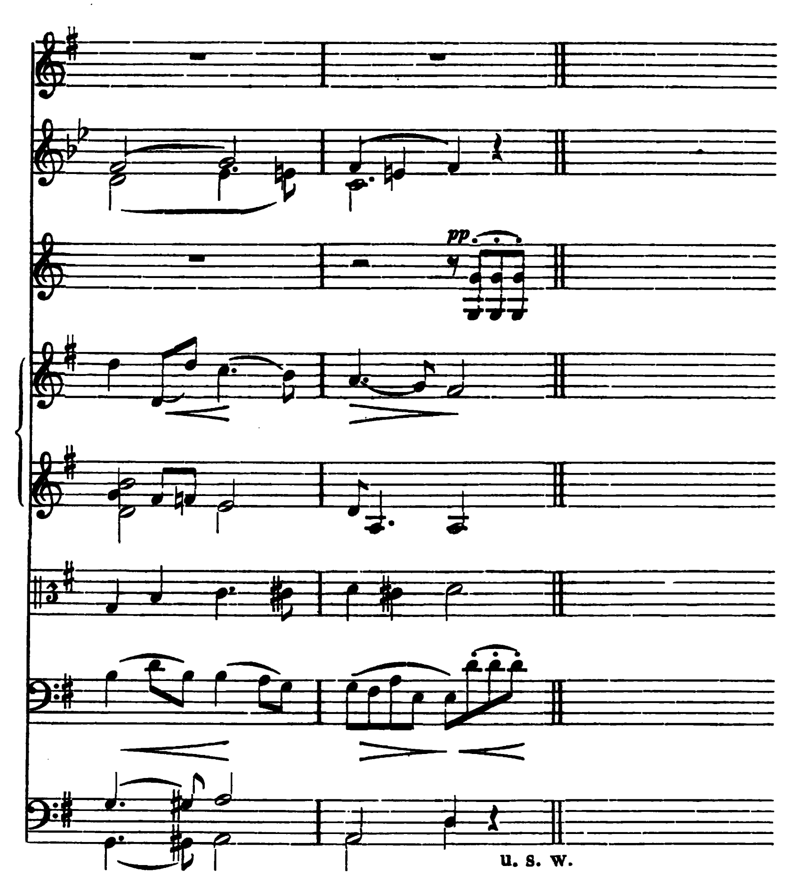
muss jedoch derart geschehen, dass der Canon nicht ganz und gar durch die begleitenden freien Stimmen verdeckt wird. Am Besten wird man diese Art von Canons durch Instrumentalmusik darstellen können. Man kann die Nachahmung alsdann einem durch Klangfülle mehr hervortretenden oder auch mehrern Instrumenten geben, während man die freien Stimmen schwächer besetzt und sie auch in der Nüancirung schwächer begleiten lässt. Um dem Schüler ein Bild eines solchen Canons zu geben, setzen wir die ersten Takte des Adagietto aus des Autors »Serenade für Orchester in vier Canons«, op. 42. (Leipzig, bureau de musique de C. F. Peters) hierher. Die ersten Violoncelle haben die Nachahmung der Melodie der ersten Violinen. Um den Eintritt der Nachahmung bestimmt hervortreten zu lassen, unterstützt das erste Horn anfangs die Cantilene der Violoncelle.

60.
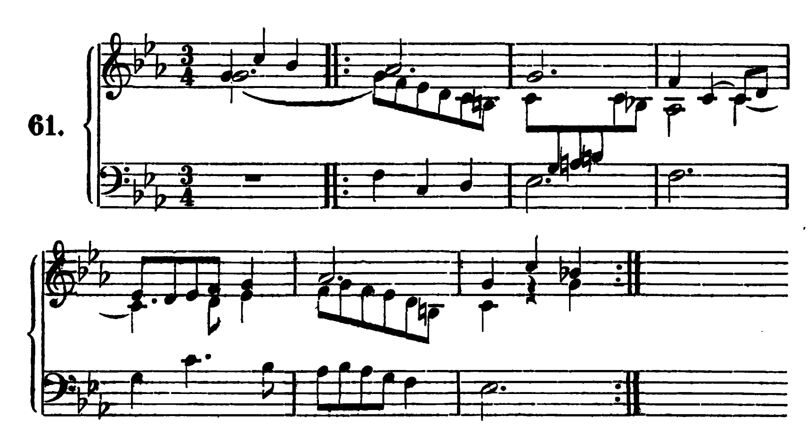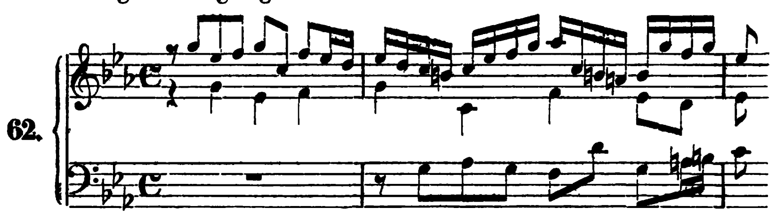





pp
cantabile.



Der Canon in der Gegenbewegung wird ebenfalls mit freien Stimmen zu begleiten sein; nur wird man einen solchen Musiksatz nicht zu weit ausführen dürfen. Es ist dem Hörer viel schwerer, die Nachahmung in der Gegenbewegung wahrzunehmen und zu verfolgen, als die Imitation in grader Bewegung. Wird die entgegengesetzte Nachahmung durch eine oder mehrere freie Stimmen gedeckt, so wird der Canon dem Ohre des Hörers leicht verloren gehen. Nichts destoweniger müssen auch dahinbezügliche Übungen als Vorstudien für die Engführung der Fuge gemacht werden. Man gebe dabei die Nachahmung den äussern Stimmen und setze eine oder zwei freie Mittelstimmen dazu; die Imitation, durch die äussern Stimmen ausgeführt, wird leicht zu erkennen und zu verfolgen sein. Um den Schüler dies anschaulich zu machen, setzen wir ein kurzes Beispiel hierher.



Bei der praktischen Anwendung in der Fuge braucht die Nachahmung nicht mit canonischer Treue ausgeführt zu werden, zumal die Beantwortung des Themas in der Fuge — wie der Schüler in der zweiten Abtheilung dieses Buches erfahren wird — in gewissen Fällen gar nicht canonisch streng sein darf. Aber auch sonst sind in den Engführungen der Fuge Freiheiten gestattet, die der Canon nicht erlaubt. Als Beleg dafür setzen wir an den Schluss dieses Kapitels eine Engführung aus der *C*-moll Fuge von Bach (Wohltemperirtes Clavier Th. II, Nr. II). Das Thema ist im Sopran einfach, im Alt in doppelt so grossen Noten und im Tenor in der Gegenbewegung enthalten.



Man sieht, dass bei der Nachahmung in der Gegenbewegung der im Thema vorkommende Quintensprung nach unten durch einen Sextensprung nach oben ersetzt worden ist. Der Beginn der Nachahmung in der Gegenbewegung musste aber entsprechend der ersten Antwort (der Schüler wird späterhin bei der Beantwortung des Fugenthemas den Grund dafür erfahren) mit dem Secundschritte [musical notation] gebildet werden.

Viertes Kapitel.

Der drei- und vierstimmige Canon.
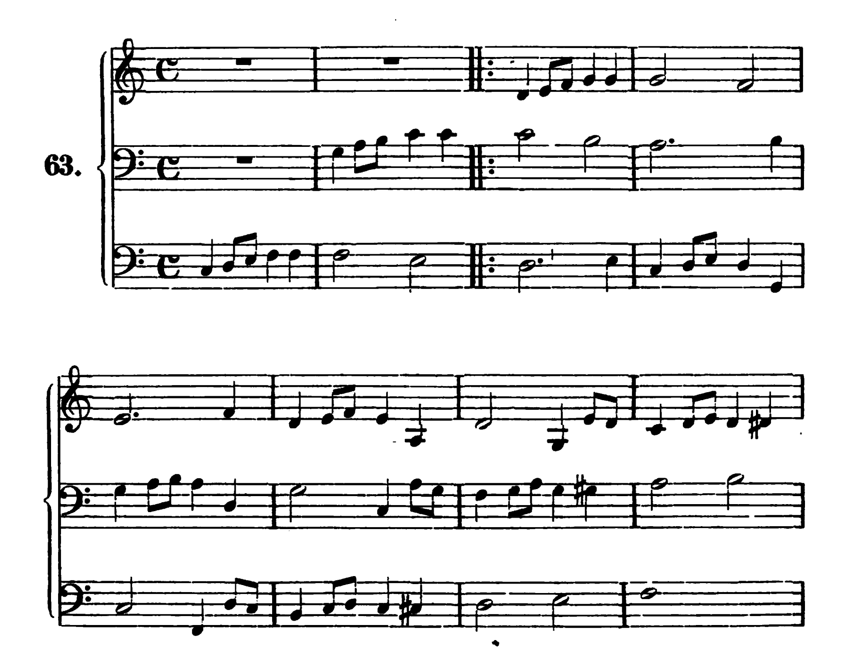
§ 8. Sobald mehr als zwei Stimmen am Canon theilnehmen, wachsen die Schwierigkeiten der Arbeit derart, dass es nur Wenigen gelungen ist, in dieser strengen Form ein ausgeführtes, wirklich stimmungsvolles Musikstück zu concipiren. Indessen haben sowohl ältere Meister, als auch Componisten der Neuzeit mancherlei Vorzügliches in dieser überaus schwierigen Gattung von Canons geliefert. Als das grösste und bedeutungsvollste neuere Kunstwerk in diesem Genre führen wir hier den schon oben erwähnten »Canone cromatico ed enarmonico« aus August Alexander Klengels Canons und Fugen (Th. II, Nr. XVII, Leipzig bei Breitkopf und Härtel) an. Dieser Canon ist in der That eine bewundernswürdige Composition und er liefert den Beweis, dass der wahre Meister auch in der strengsten aller Kunstformen bedeutende musikalische Gedanken auszudrücken vermag.
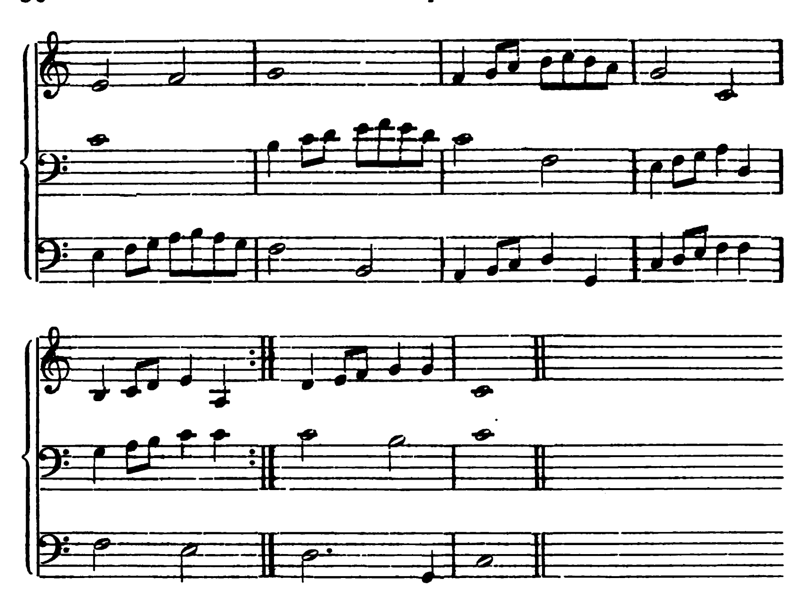
Rheinberger hat gleichfalls in seinem vortrefflichen »Requiem für Soli, Chor und Orchester« (op. 60, Mainz bei Schott), einen ausgezeichnet schönen und stimmungsvollen vierstimmigen Canon auf die Worte »quam olim Abrahae« componirt. Ebenso ist Carl Reinecke's Canon zu den Worten »Der selbst Du mit dem Tode rangst« (op. 100, Nr. 7. Leipzig bei Rob. Seitz), von ergreifender Wirkung. Auch andern gegenwärtig lebenden Meistern, welche grosse Erfindungskraft, reiche Phantasie und die höchste contrapunktische Virtuosität besitzen, ists gelungen, in dieser strengen Form einzelne vorzügliche Musikstücke zu erfinden. Es sind dies doch aber immer nur sehr vereinzelte Erscheinungen geblieben.

Im Allgemeinen möchten wir den drei- vier- und mehrstimmigen Canon eher ein musikalisches »Kunststück« als ein »Kunstwerk« nennen. Der berechnende Kunstverstand hat da soviel Rücksichten ins Auge zu fassen, dass der Phantasie wenig Spielraum bleibt. Trotzdem muss sich der Schüler auch in dieser Art von Canons üben; er wird dadurch seinen Blick für contrapunktische Combinationen schärfen und durch die Übung in derartigen sehr schwierigen Arbeiten für andre minder schwere, minder trockne, minder undankbare und minder unfruchtbare umsomehr befähigt werden. Wir rathen aber dringend, bei diesen

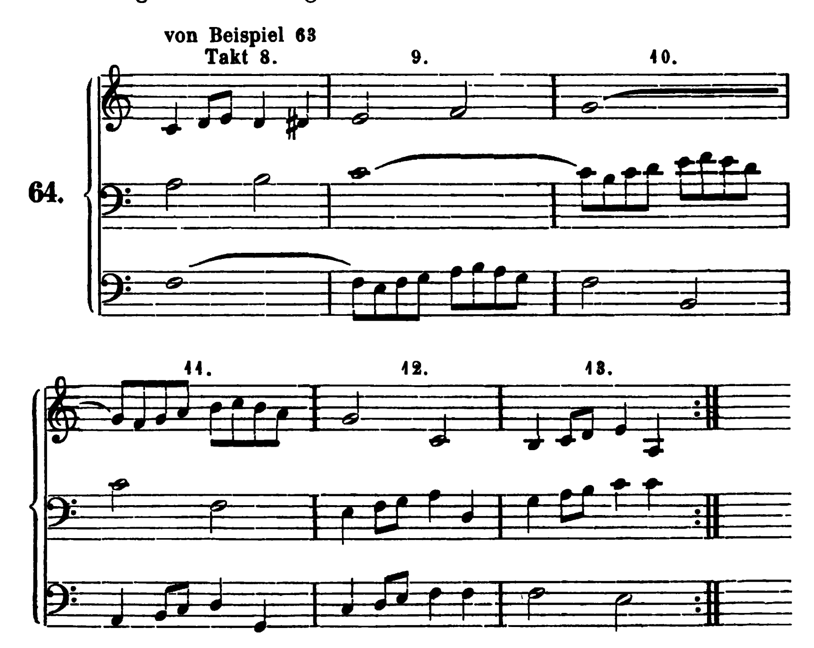
Exercitien ja nicht zu lang zu verweilen und legen überhaupt kein allzu grosses Gewicht auf diesen Theil der canonischen Studien. Es genügt vollkommen, wenn der Schüler einige Specimina dieser Gattung von Nachahmungen liefert. Sollten diese Versuche auch nur ganz kurze Sätzchen sein, so lasse man es dabei bewenden und gehe zum Studium der Fuge weiter. Wir warnen hier den Schüler, sich überhaupt nicht allzuviel mit mehrstimmigen canonischen Künsteleien zu befassen; auch soll er durchaus nicht alle die Arten von Canons üben, die wir hier noch anführen werden. Im Rahmen des Lehrbuchs müssen wir der Vollständigkeit halber Mancherlei anführen, beleuchten und erklären, was wir beim praktischen Studiengang den Schüler theils sehr wenig, theils gar nicht üben lassen.

Wir setzen hier ein kurzes Beispiel einer dreistimmigen Nachahmung in der Quinte und in der Secunde her und müssen es dem musikalischen Spürsinne des Schülers überlassen, einen kleinen derartigen dreistimmigen Canon in beliebig zu wählenden Nachahmungs-Intervallen anzufertigen. Wir bemerken hier ausdrücklich, dass der Schüler nicht nöthig hat, seine Arbeiten auf eine Reprise hin einzurichten, denn das vermehrt die Schwierigkeiten der Arbeit ausnehmend.
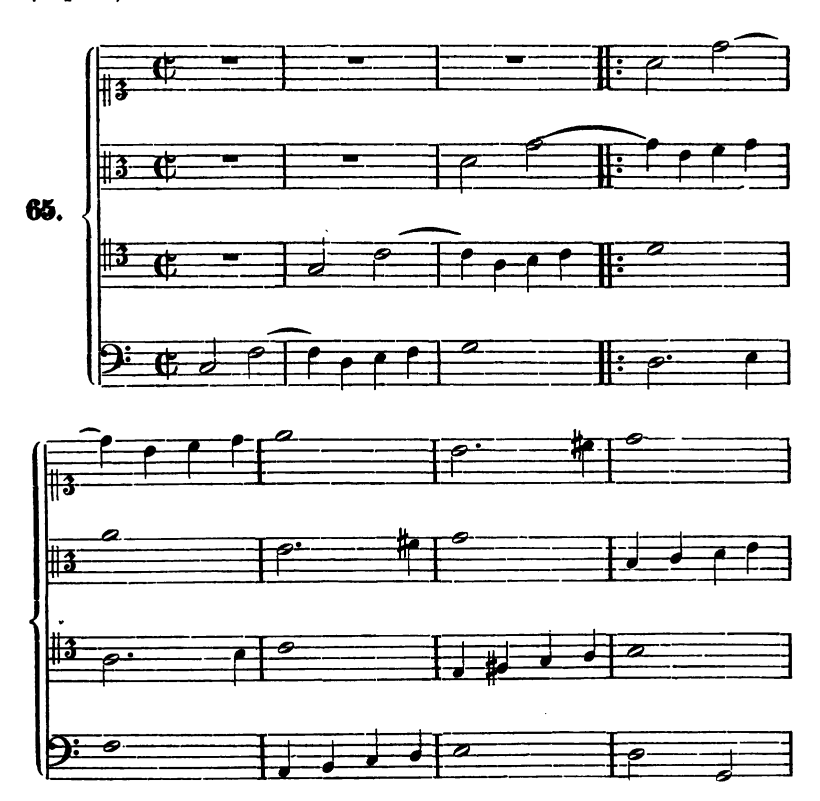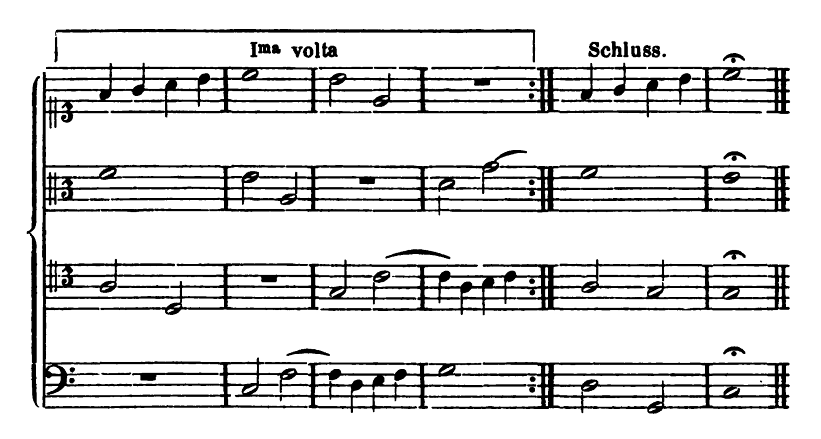




Wollen wir uns eine kleine Freiheit gegen die Regeln des Vorhalts im neunten Takte erlauben, so können wir von da ab den Canon folgendermassen geben:



Soll der Canon durch vier in kurzen Zeiträumen nacheinander eintretenden Stimmen gebildet werden, so muss selbstverständlich in jedem Takte der führenden Stimme darauf Rücksicht genommen werden, dass derselbe im zweiten, dritten und vierten Takte im bestimmten Intervalle nachgeahmt werden kann. So müssen von jedem Takte, ja von jedem Tone der führenden Stimme aus alle Consequenzen sorgfältig erwogen und gradezu ausgerechnet werden. Es ist dies die schwierigste canonische Arbeit, eine Art von musikalischem Rechenexempel, das der Schüler nicht zu üben braucht. Wir setzen ein solches Beispiel hierher, das den Anschein hat, als sei es die Engführung einer Fuge, deren Thema (im Basse beginnend) im siebenten Takte endigen müsste. Die Fortführung des Basses im achten Takte und die Nachahmung dieses Taktes in den andern Stimmen hat den Zweck, eine Reprise des Canons zu ermöglichen. Die Nachahmung geschieht in den Intervallen der Secunde (Alt), der Quinte (Tenor) und der Sexte (Sopran).

65.
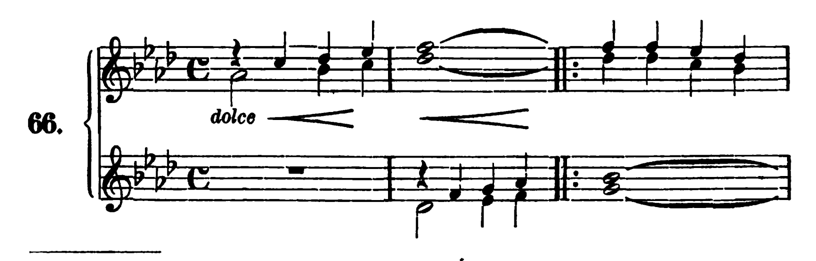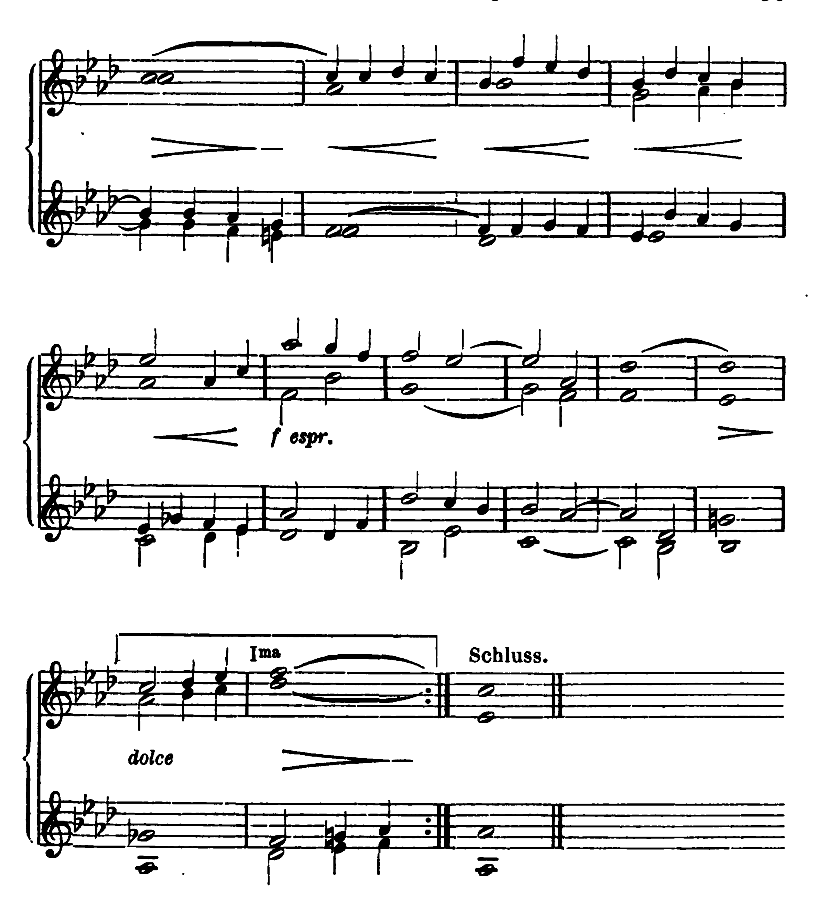




Der Doppelcanon.

§ 9. Leichter ist die Aufgabe, den vierstimmigen Canon als Doppelcanon zu concipiren. Es werden alsdann zwei entweder gleichzeitig oder nacheinander eintretende Stimmen von zwei andern nachgeahmt. Wir führen hier mit nur unwesentlichen Veränderungen den Anfang eines der Canons für vier Männer- oder Frauenstimmen aus des Autors op. 68 (Nr. 3, Leipzig bei Friedrich Kistner*), an. Die Nachahmung ist in der Quarte; wer noch andere derartige Canons kennen lernen will, der findet deren drei für Singstimmen in dem ebenerwähnten Werke und zwei für Clavier in Aug. Alex. Klengel's »Canons et fugues«.

Der Schüler kann versuchen ein ähnliches Sätzchen wie das folgende zu erfinden. Selbstverständlich hat er nicht nöthig, den Canon mit einer Reprise zu arbeiten: es genügt, wenn nach mehreren Takten der Nachahmung die Stimmen frei zum Schluss geführt werden.



*) Mit Bewilligung des Herrn Verlegers in dieser Form hier wiedergegeben.



Man kann den Doppelcanon auch dreistimmig derart bilden, dass man eine Stimme der führenden in grader, eine andere aber in Gegenbewegung nachahmen lässt. Auch kann man der führenden Stimme zwei Stimmen in Gegenbewegung in verschiedenen Intervallen nachahmen lassen. Noch künstlicher wird der Canon, wenn bei vier Stimmen die zweite in Gegenbewegung, die dritte wieder in grader und die vierte abermals in Gegenbewegung nachahmt. Am schwierigsten dürfte die Aufgabe sein, wenn zwei Stimmen von zwei andern in Gegenbewegung nachgeahmt werden. Alle diese canonischen Spitzfindigkeiten braucht der Schüler nicht zu üben; wir setzen aber ein Beispiel der letztgenannten schwierigsten Gattung hierher, um dem Schüler einen Begriff von dem Canon dieser Art zu geben.

67.
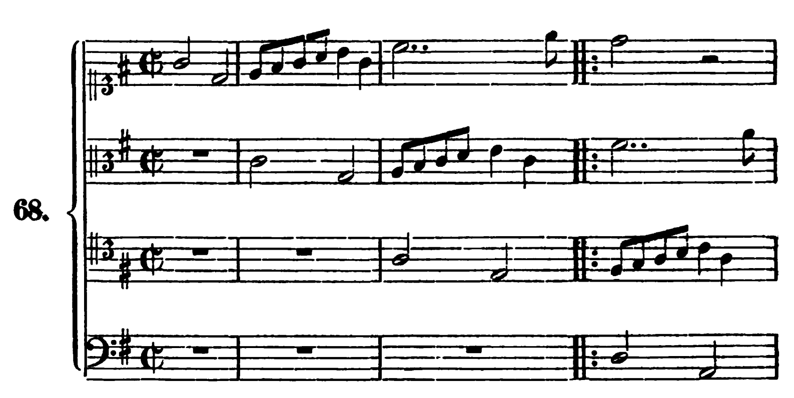
Andante.
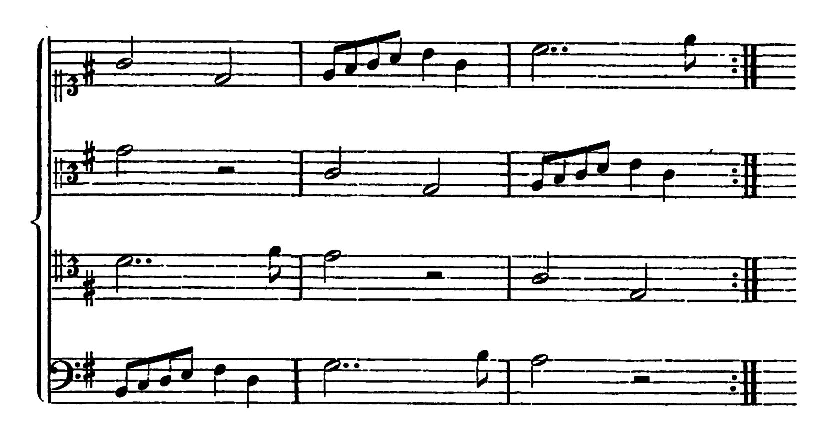
Ima volta

Schluss.
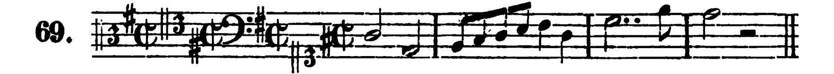
Dieses Sätzchen könnte auch als Canon inversus notirt werden.

Wir müssen sogar der Künstelei des **Schlüsselcanons** Erwähnung thun. Es ist dies ein vierstimmiger Canon, in welchem eine jede Stimme dieselben Noten in dem der betreffenden Stimme zukommenden Schlüssel (Sopran, Alt, Tenor, Bass) zu singen hat. Dies ergiebt einen Canon in der Secunde, Quarte und Quinte. Anbei folgt ein kurzes Beispiel.





Dergleichen Künsteleien pflegte man dann einzeilig mit Vorzeichnung aller Schlüssel in folgender Weise zu notiren:

69. 

Man überliess es nunmehr dem Scharfsinne des Lesers, die Eintritte der Stimmen zu errathen. Einen so notirten Canon nannte man einen Räthselcanon. War dieser, wie im vorliegenden Falle, ein Schlüsselcanon, so war die Sache leicht. Andernfalls aber war das Errathen der Entfernung und der Intervalle, in denen die Stimmen nachahmen sollten, schwierig. Wir notiren hier Beispiel 65 in dieser Weise.

70. 

Es kann auch vorkommen, dass man zu einem Räthselcanon eine doppelte Lösung findet. So hat der Autor für die beiden ersten in den Hauptmann'schen Album-Canons enthaltenen Canons eine Doppellösung gefunden.

Schliesslich müssen wir auch noch den Zirkelcanon (Canone circolare oder Canon per tonos) nennen. Ein solcher Canon musste folgendermassen construirt werden: Die führende Stimme modulirt, ehe noch eine Nachahmung begonnen, in die Tonart der Dominante; die erste Nachahmung in der Quinte beginnt in der Tonart der Dominante und gelangt selbstverständlich in die Tonart

der Dominante von der Dominante. So geht es, unaufhörlich modulirend, durch sämmtliche Tonarten des Quintenzirkels. Wir können aber einem derartigen Experimente gar keinen Geschmack abgewinnen; es hat kaum noch etwas Musikalisches an sich. Eine innerhalb weniger Takte unaufhörlich von Dominante zu Dominante modulirende Composition ist unsers Bedünkens nach nicht mehr ein künstlerisches Musikstück zu nennen. Wird ein anderer Modulationskreis gewählt und modulirt das Thema in die Unterdominante oder in die obere oder untere Terz, so wird die Sache, wenn möglich, noch unnatürlicher und unmusikalischer.

Fünftes Kapitel.
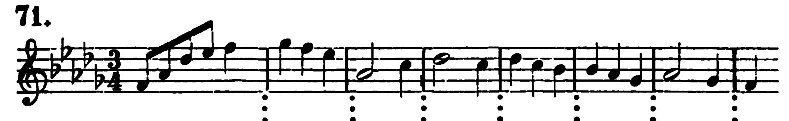
Der mehrstimmige Gesangscanon im Einklange oder in der Octave und der harmonisch freibegleitete Canon.

§ 10. Die am meisten verbreitete Form des Canons ist der mehrstimmige Gesangscanon. Jedes Kind lernt diese Art von Canons bei den Singübungen in der Schule kennen; jeder Anfänger wird dadurch auf die leichteste Art zum mehrstimmigen Gesange erzogen. Man lehrt dem Singenden die Melodie des Ganzen; er erfasst sie leicht. Treten andere Stimmen nach bestimmten Zeiträumen mit derselben Melodie ein, so hören sich die Ausführenden bald als Oberstimme, dann wieder als Mittelstimme und als Unterstimme.

Derartige Canons werden von der contrapunktischen Schule nicht eigentlich als Kunstcanons betrachtet. Sie sind auch in der That sehr leicht zu componiren. Soll der Canon dreistimmig sein, so braucht man das Stück nur im dreifachen Contrapunkt der Octave zu arbeiten; beim vier- und mehrstimmigen Canon muss es im vierfachen Contrapunkt gearbeitet werden. Die Methode der Arbeit ist sehr einfach.
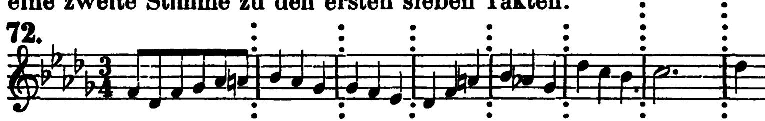
Wir beginnen eine Melodie:

71.
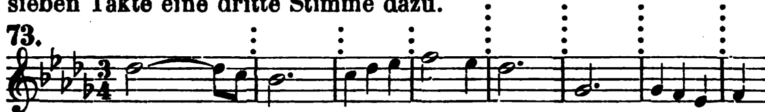


Nach dem Abschlusse dieser Periode contrapunktiren wir eine zweite Stimme zu den ersten sieben Takten.

72.
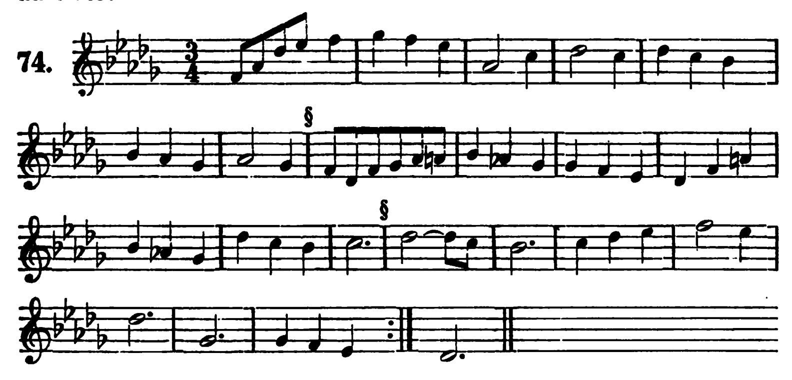


In derselben Weise fahren wir fort und setzen durch weitere sieben Takte eine dritte Stimme dazu.

73.
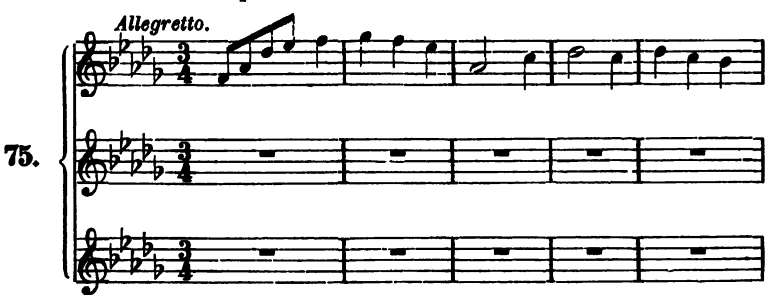


Wir notiren jetzt die Sätzchen als fortlaufende melodische Folge und bemerken die Eintritte der Stimme nach je sieben Takten darüber.
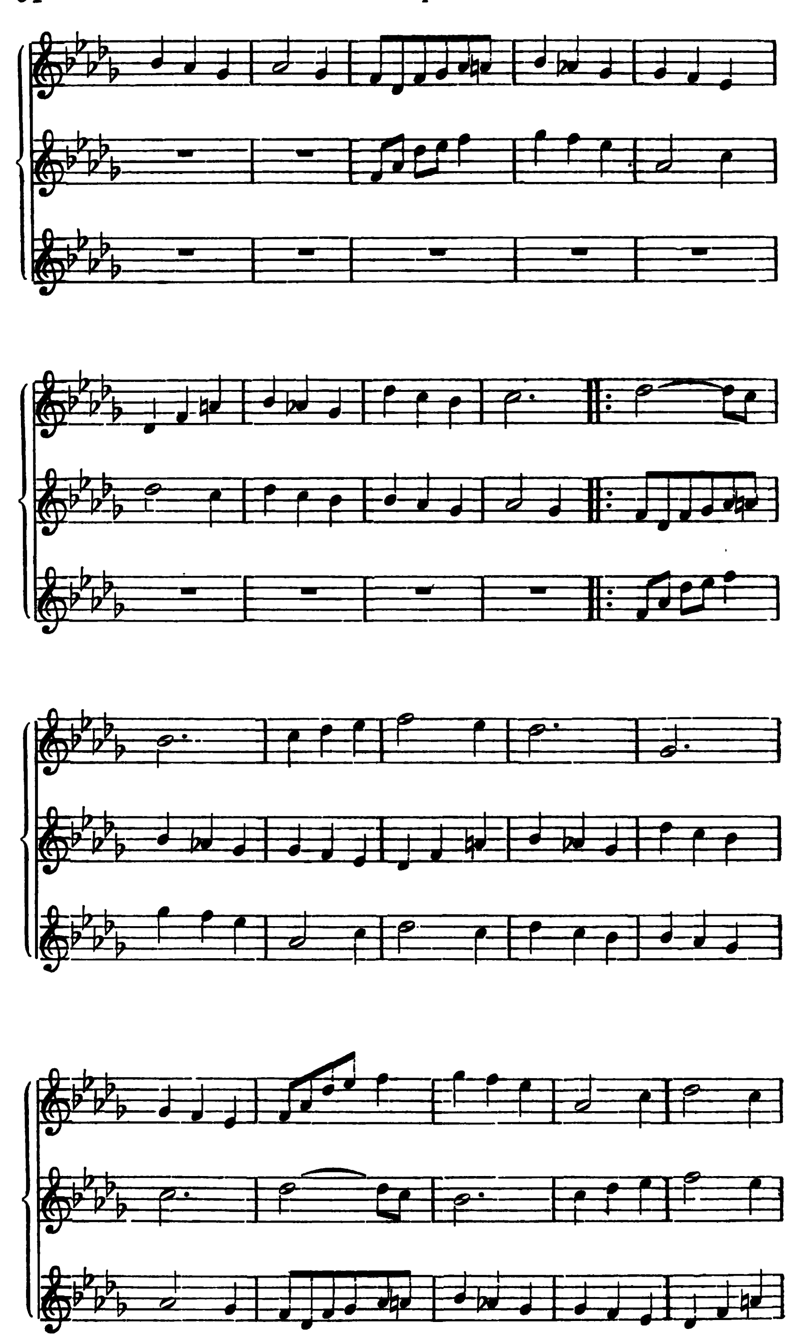
74.
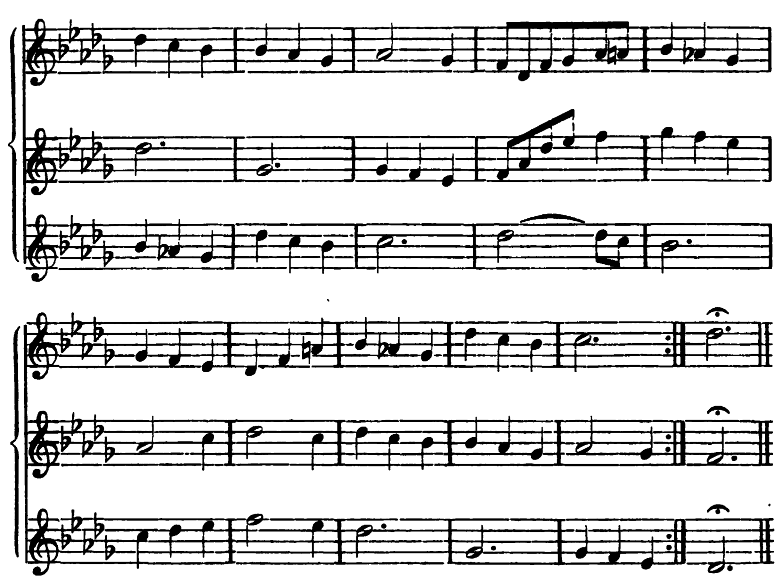


Die Klangwirkung dieses Canons bei der Ausführung wird der Schüler aus Beispiel 75 ersehen.

75.
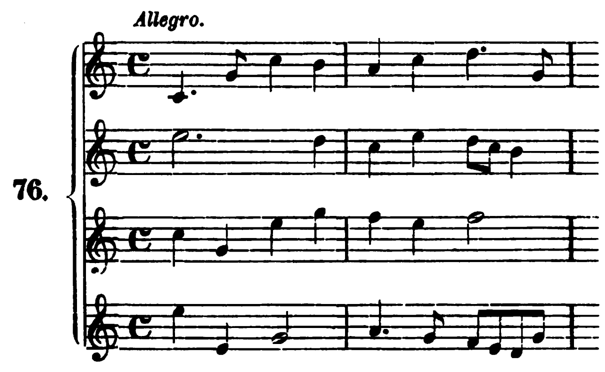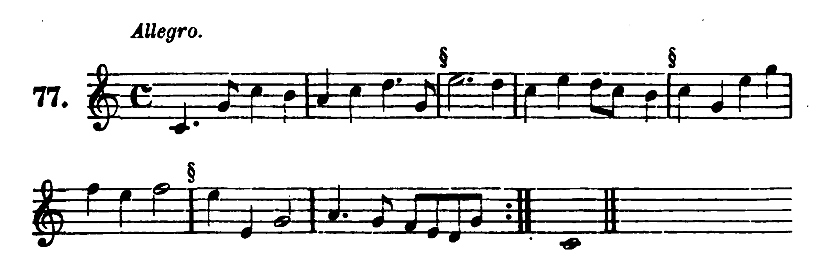






Man sieht, dass im vorstehenden Beispiele beim Anfange des Satzes gewisse Rücksichten beobachtet werden mussten, damit die Takte 8 bis 15 zweistimmig gesungen nicht leer klingen. In dieser Art von Canons braucht man aber die Regeln des Contrapunkts, den zweistimmigen Satz betreffend, nicht in ihrer vollen Strenge zu beachten, da solche Stückchen keinen Anspruch auf contrapunktischen Kunstwerth erheben.

Auf ebendieselbe Weise werden wir ein vierstimmiges Sätzchen construiren. Soll der Eintritt der nachahmenden Stimmen nach je zwei Takten erfolgen, so bilden wir die Melodie in der Weise, dass immer je zwei nachfolgende Takte zu den vorhergehenden den Contrapunkt geben; z. B.
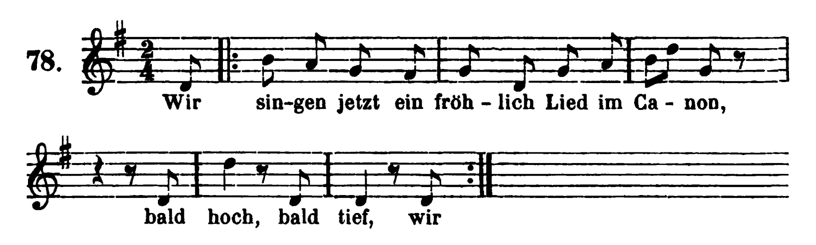


Wir erhalten nun den folgenden Canon, den wir einzeilig mit Angabe der Stimmeneintritte hierhersetzen.



Der vierstimmige Schlussaccord des Canons würde dann so erklingen.
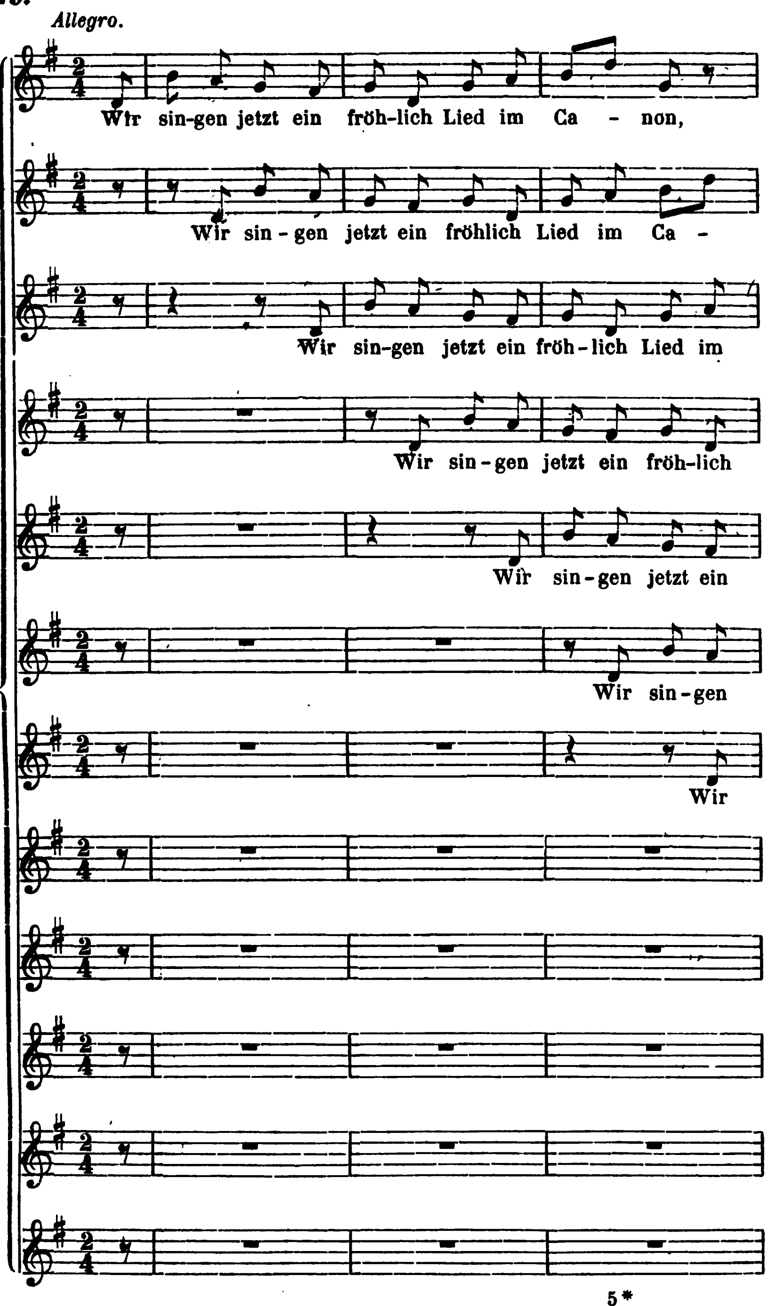
Auf dieselbe Art kann man sechs-, acht-, zehn und mehrstimmige Canons mit Leichtigkeit anfertigen. Die folgende sechstaktige Melodie ergiebt einen zwölfstimmigen Canon im Einklang.
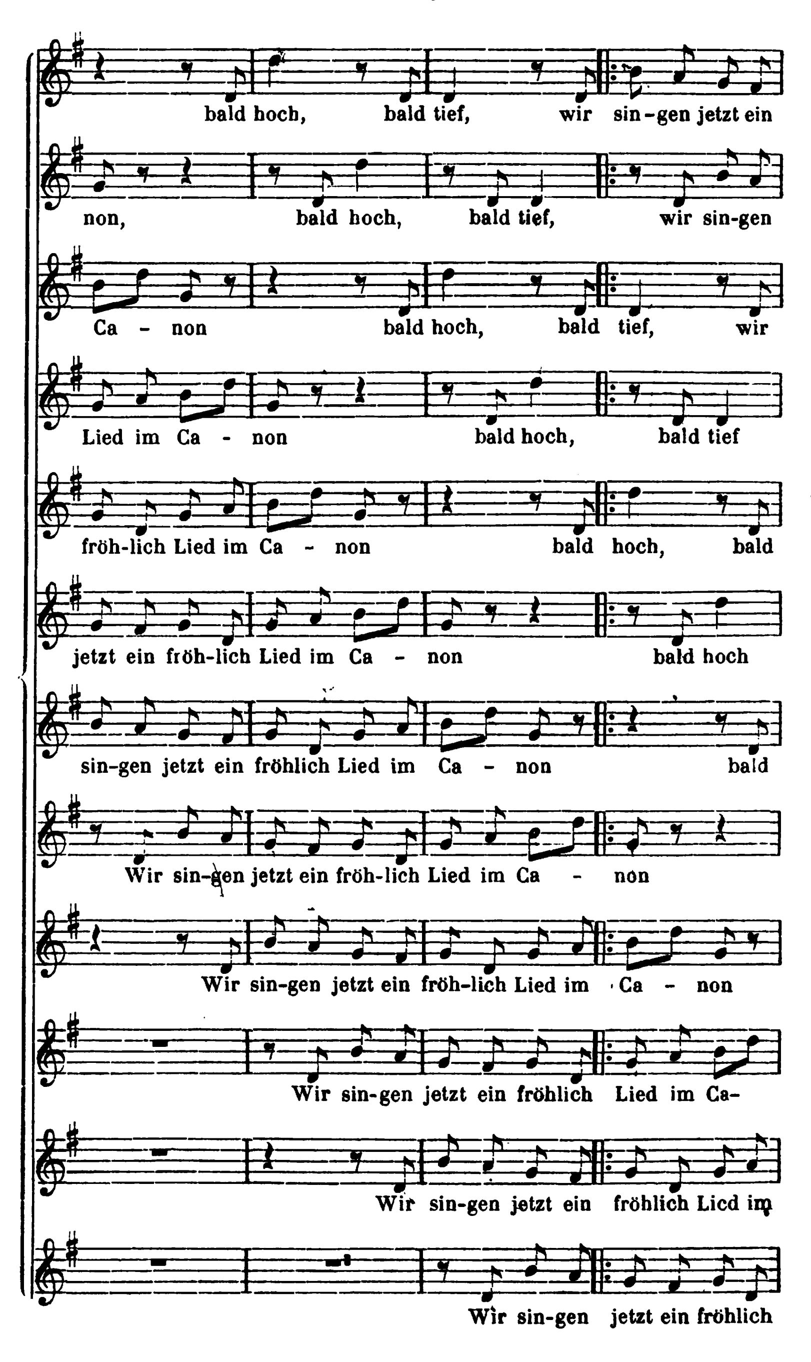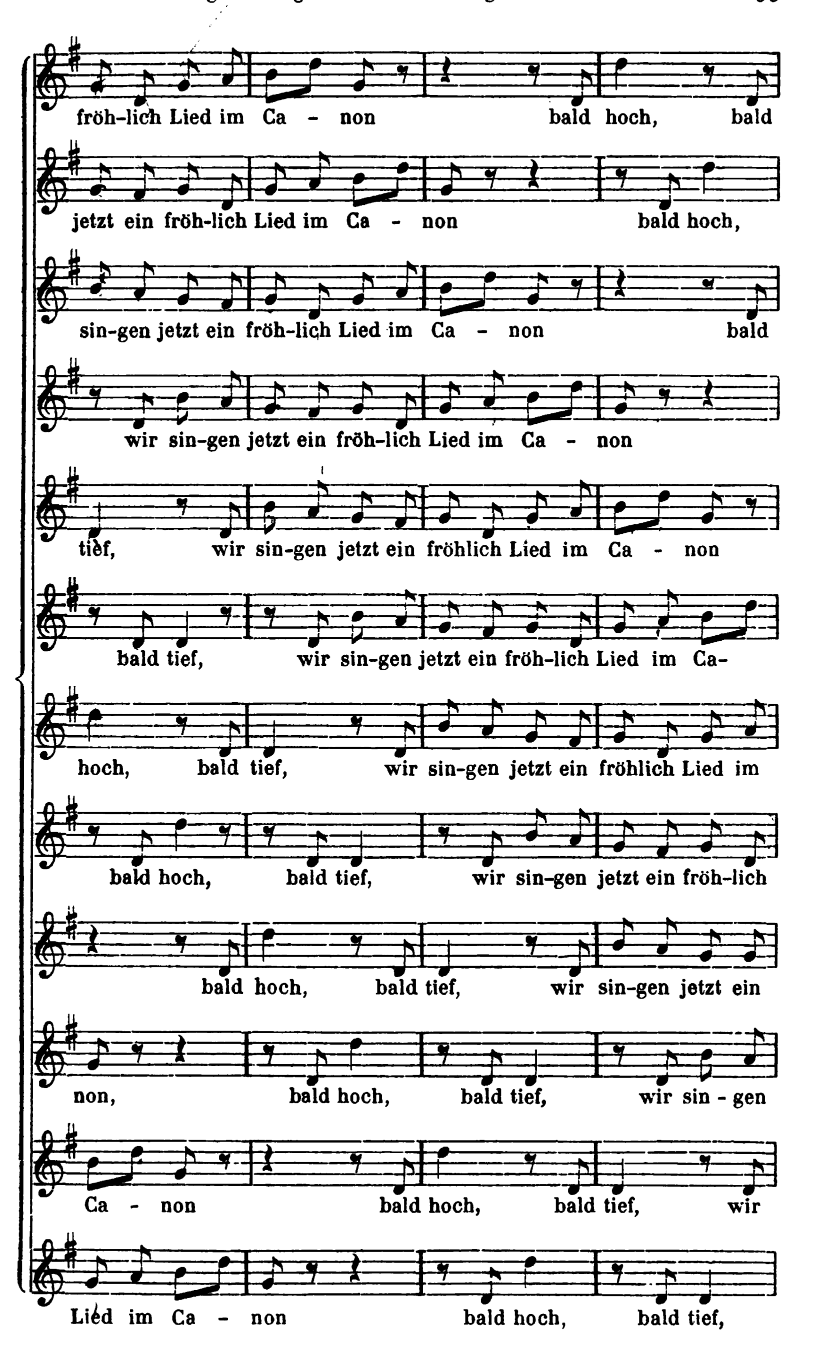


Die Eintritte der Stimmen müssen stets nach zwei Achteln erfolgen. Die Harmonie enthält nur den Accord der Tonica und den der Dominante.
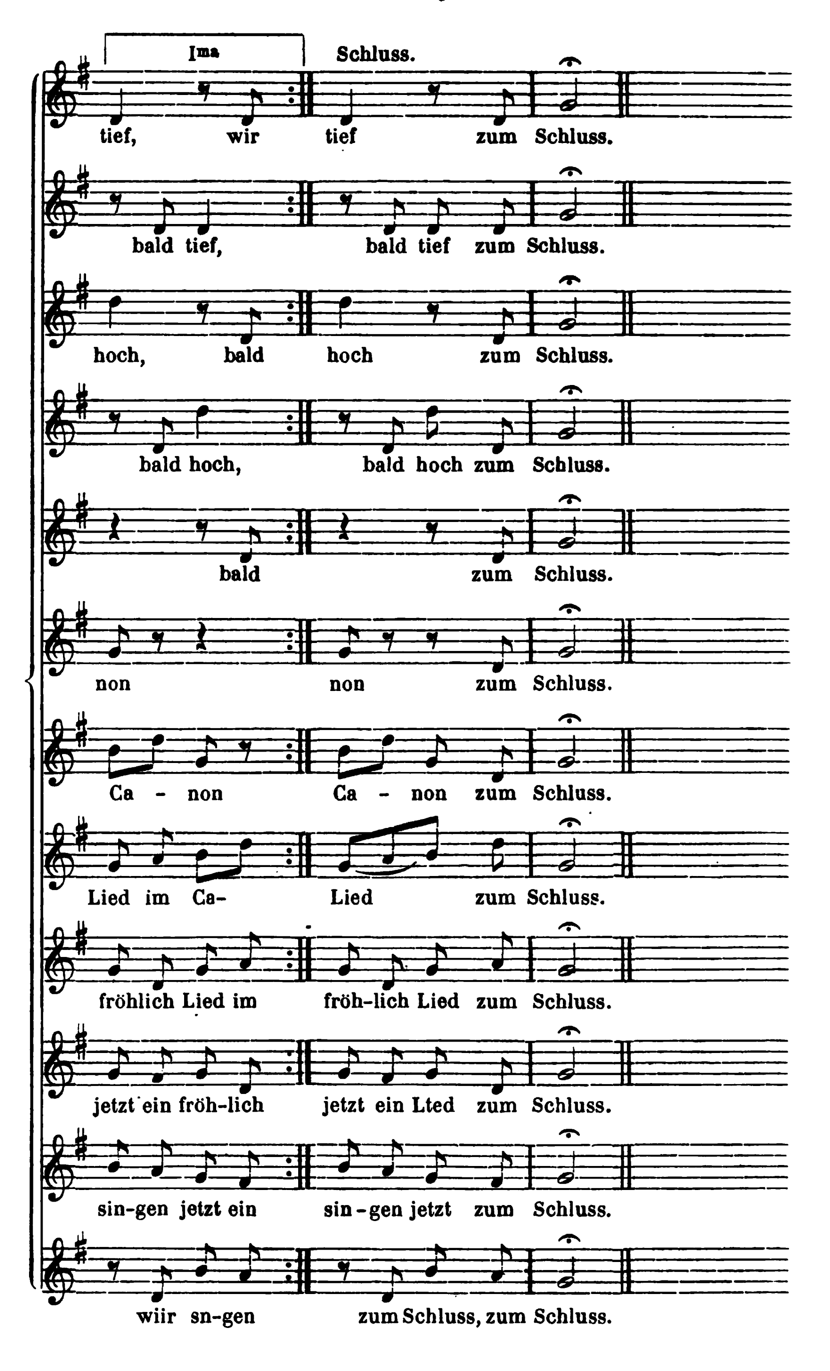
79.

Allegro.


Wir sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non,
Wir sin - gen jetzt ein fröhlich Lied im Ca -
Wir sin-gen jetzt ein fröh - lich Lied im
Wir sin - gen jetzt ein fröh-lich
Wir sin - gen jetzt ein
Wir sin - gen
Wir


bald hoch, bald tief, wir sin-gen jetzt ein
non, bald hoch, bald tief, wir sin-gen
Ca - non bald hoch, bald tief, wir
Lied im Ca - non bald hoch, bald tief
fröh-lich Lied im Ca - non bald hoch, bald
jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non bald hoch
sin-gen jetzt ein fröhlich Lied im Ca - non bald
Wir sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non
Wir sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non
Wir sin-gen jetzt ein fröhlich Lied im Ca-
Wir sin-gen jetzt ein fröhlich Lied im
Wir sin-gen jetzt ein fröhlich


fröh-lich Lied im Ca - non bald hoch, bald
jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non bald hoch,
sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non bald
wir sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca - non
tief, wir sin-gen jetzt ein fröhlich Lied im Ca - non
bald tief, wir sin-gen jetzt ein fröh-lich Lied im Ca-
hoch, bald tief, wir sin-gen jetzt ein fröhlich Lied im
bald hoch, bald tief, wir sin-gen jetzt ein fröh-lich
bald hoch, bald tief, wir sin-gen jetzt ein
non, bald hoch, bald tief, wir sin - gen
Ca - non bald hoch, bald tief, wir
Lied im Ca - non bald hoch, bald tief,


Ima
Schluss.
tief, wir tief zum Schluss.
bald tief, bald tief zum Schluss.
hoch, bald hoch zum Schluss.
bald hoch, bald hoch zum Schluss.
bald zum Schluss.
non non zum Schluss.
Ca - non Ca - non zum Schluss.
Lied im Ca- Lied zum Schluss.
fröhlich Lied im fröh-lich Lied zum Schluss.
jetzt ein fröh-lich jetzt ein Lted zum Schluss.
sin-gen jetzt ein sin-gen jetzt zum Schluss.
wiir sn-gen zum Schluss, zum Schluss.

Man könnte diesen Canon auch im Einklange und in der Octave für gemischten Chor, Sopran, Alt, Tenor und Bass notiren und ihn durch drei Chöre ausführen lassen. Nach zwei Takten würde alsdann der Sopran des zweiten, nach abermals zwei Takten der Sopran des dritten Chores einzusetzen haben. Die andern Stimmen treten in jedem Takte je zwei, vier oder sechs Achtel nach dem Sopran ein.

Man sieht, dass auf diese Weise sehr leicht Canons für eine beliebige Anzahl von Stimmen angefertigt werden können. Der künstlerische Werth solcher Stücke wird aber vermuthlich immer geringer werden, jemehr Stimmen am Canon theilnehmen und je dichter die nachahmenden Stimmen auf einander folgen. Man könnte einen Canon wie Nr. 79 scherzweise in das Album eines Freundes schreiben; eine musikalische Bedeutung ist ihm nicht beizumessen, da die Gesammtwirkung aller 12 Stimmen nur diese beiden Accorde geben wird. . Der Schüler wolle sich ja nicht allzuviel mit derartigen musikalischen Spielereien beschäftigen; er möge ein drei-, vier- oder sechsstimmiges Sätzchen dieser Gattung bilden. Folgen die Stimmeintritte nicht gar zu dicht auf einander, so kann man etwas ganz Anmuthiges in dieser Art von Canon componiren.

Der harmonisch-freibegleitete Canon.

§. 11. Unter einem harmonisch-freibegleiteten Canon verstehen wir ein Musikstück, in welchem zwei oder zuweilen — wenn auch nur stellenweise — mehr Stimmen im Canon gebildet sind. Diese Nachahmung wird dann nicht von freien contrapunktirenden Stimmen, sondern von Accorden begleitet, was nicht ausschliesst, dass die Begleitung auch zuweilen contrapunktirenden Stil annehmen kann. Grade die neueste Neuzeit hat auf diesem Gebiete soviel Schönes, Anmuthiges, Liebenswürdiges und Grossartiges, Heiteres und Ernstes hervorgebracht, dass wir, seitdem Mendelssohn und noch viel mehr Rob. Schumann diese Form des Canons cultivirt, eine reiche canonische Litteratur besitzen. Fast alle hervorragenden Componisten der Gegenwart haben irgend etwas auf diesem Gebiete geschaffen, und es würde viel zu weit führen, wenn wir auch nur einen Theil dieser Werke und die Namen ihrer Autoren hier anführen wollten. Eine überraschend grosse Anzahl von canonischen Werken, darunter mehrsätzige symphonische, als Suiten und Serenaden für Orchester, Charakterstücke für Clavier, zweistimmige Lieder mit Pianoforte-

Begleitung, Chöre für Männer- und für Frauenstimmen, Duos für Violine und Piano, vierhändige Clavierstücke u. s. w. sind erschienen und haben nicht bloss durch ihre kunstvolle Form bei Kennern, sondern auch durch ihren Inhalt bei Musikern, Dilettanten und Laien ungetheilten Beifall gefunden. Grade der Umstand, dass die meisten dieser Werke der weltlichen Musik angehören, dass wir ganz modernen musikalischen Inhalt in ihnen finden, beweist zur Genüge, dass die strengste, die gebundenste und sprödeste aller contrapunktischen Kunstformen, der Canon, sich vollkommen für den musikalischen Gefühlsausdruck geeignet zeigt, sobald der Autor diesen Stil so sicher beherrscht, dass er sich seiner frei und ungezwungen bedienen kann.

Moritz Hauptmann nennt in seiner Vorrede zu den Canons und Fugen von Klengel den polyphonisch-contrapunktischen Stil »eine sich selbst bildende Sprache zu charakteristischem Ausdruck der musikalischen Gedanken«.

Wir können den Hauptmann'schen Ausspruch dahin interpretiren, dass dieser Stil eine sich selbst bildende Sprache zum Ausdrucke eigenartiger musikalischer Gedanken sei. Die Wechselwirkung von Inhalt und Form ist hier dieselbe, wie die von Geist und Sprache. Die Canons der Gegenwart ergötzen uns nicht bloss durch ihre kunstvolle Gestaltung. Die Beschränkung der strengen Form kann sogar anregend auf die Phantasie des Schaffenden wirken. Man glaube darum ja nicht, dass die Erfindungskraft des Componisten durch den Zwang des Canons lahm gelegt werden müsse*).

Da die hier erwähnte Gattung von Canons in das Gebiet der Compositionslehre gehört, so entzieht sich alles Weitere, was wir darüber sagen könnten, dem Rahmen dieses Lehrbuchs. Wir wollen jedoch ein kleines Beispiel eines harmonisch freibegleiteten Canons hierhersetzen; es ist der Anfang des dritten Canons aus des Autors Serenade in acht Canons für Piano op. 35. (Leipzig bei Breitkopf und Härtel.) Man wolle aber nicht eher zur Composition derartiger Stücke schreiten, als bis man durch das Studium der Fuge seine contrapunktischen Kenntnisse vermehrt hat. Für unsre nächsten Zwecke — wir haben dies schon wiederholt ausgesprochen — genügt es vollkommen, wenn der Schüler die ihm in diesem Buche empfohlenen canonischen Übungen gewissenhaft gearbeitet hat; er mag dann getrost zur Lehre von der Fuge weitergehn.

---

*) Wir haben dies theilweise schon früher in einem Aufsatze Nr. 18 des »Musikalischen Wochenblatts« Jahrg. XII gesagt.



Scherzo.

Allegro giocoso.

80.

p grazioso. *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* *ten.* I^ma^ II^da^ u. s. w.

Hiermit schliesst die Lehre vom Canon. Die sogenannten freien Imitationen, d. h. solche Nachahmungen, die nicht mit canonischer Strenge in gleicher Entfernung und im gleichen Intervalle consequent durchgeführt sind, sondern solche, die nur gelegentlich und zwangslos ein Motiv in beliebig wechselnden

Intervallen frei nachahmen, wird der Schüler leicht bilden können, wenn er die strengen Nachahmungen sorgfältig geübt hat; er wird auch wissen, sie mit Geschick und Geschmack an geeigneter Stelle anzubringen. Der Schüler hat dergleichen zwangslose Imitationen schon im Lehrbuche des Contrapunkts § 16 und in diesem Theile des Lehrbuchs bei den freien Stimmen der Beispiele 57 und 58 kennen gelernt; noch mehr wird dies beim Studium der Fuge der Fall sein.

Zweite Abtheilung.

Die Lehre von der Fuge.

Sechstes Kapitel.

§ 12. Die Fuge ist ein zuweilen zweistimmiges, meist drei-, vier- auch mehrstimmiges Musikstück, in welchem der Hauptgedanke zuerst von einer Stimme allein vorgetragen wird. Eine zweite Stimme bringt denselben Gedanken eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer, die dritte wieder in der Octave des Grundtons, eine vierte wiederholt das Thema in der Octave der Quinte vom Grundtone. Sind bei der Fuge mehr als vier Stimmen betheiligt, so folgen deren Eintritte in ebenderselben Weise, dass das Thema zuerst von einer Stimme gebracht und von der folgenden in der Quinte nachgeahmt wird.

Den Hauptgedanken in der Fuge nennt man den Führer (dux), die Wiederholung desselben in der Dominante heisst der Gefährte (comes) oder die Antwort.

Hat die erste Stimme den Hauptgedanken vorgetragen, so fährt sie, während die zweite Stimme die Antwort in der Dominante erklingen lässt, fort und giebt zum Thema einen Contrapunkt, den man auch Contrasubjekt oder Gegenthema nennt. Wird dieser Contrapunkt — wenn auch mit geringen und nicht wesentlichen Änderungen — regelmässig von einer Stimme wiederholt, sobald eine andre Stimme das Thema vorträgt, so nennt man die Fuge eine strenge. Wechselt aber der Contrapunkt bei den verschiednen Eintritten des Themas, wird er häufig oder jedesmal ein andrer, so nennt man dies eine freie Fuge.

Giebt man dem Contrapunkt zum Hauptgedanken die Bedeutsamkeit eines wirklichen Gegenthemas und führt man gleich an-

fangs beide Thematen zugleich ein, so nennt man eine solche auf zwei Themen gebaute Fuge eine Doppelfuge. Das zweite Thema muss aber alsdann seine Selbstständigkeit bewahren und mit dem ersten wiederholt werden, so dass abwechselnd das eine Thema dem andern als Contrapunkt dient. Andre contrapunktirende Stimmen können frei dazu gesetzt werden. In der ausgeführten Doppelfuge wird zuerst nur ein Hauptthema durchgeführt; dann erscheint — am besten nach einem Halbschlusse — das zweite Thema, welches nun wieder entweder erst allein und später mit dem ersten Thema zusammen durchgeführt wird, oder gleich bei seinem Eintritte mit dem ersten Thema zusammen gebracht wird. Die beiden Themen sind meist so eingerichtet, dass sie nicht ganz gleichzeitig beginnen; man hört dann die verschiednen Einsätze leichter. Auch müssen die Themen rhythmisch gegensätzlicher Natur sein.

Man kann auch Fugen mit drei, ja sogar vier Themen schreiben. Ist die Fuge ein grösseres, weiter ausgeführtes Musikstück, so finden sich innerhalb derselben freie Zwischensätze vor, auch wird der Schluss des Satzes frei gebildet.

Aus der strengen Form des Canons hat sich die Fuge entwickelt; sie ist im Wesentlichen auf die freie Imitation gegründet und gewährt dadurch der Phantasie einen ungleich weitern Spielraum als der Canon. Man kann in der Fuge den Übergang von der alten zur neuern Musik sehen; aus ihr heraus haben sich alle modernen Kunstformen entwickelt. Es ist überflüssig hier zu begründen, in wiefern das Studium der Fuge jedem Componisten unumgänglich nothwendig ist. Die Thatsache, dass alle hervorragenden Componisten der Vergangenheit und der Gegenwart sich in eingehendster Weise mit Arbeiten auf diesem Gebiete beschäftigt haben, beweist zur Genüge, dass das ernsthafte Studium der Fuge für jeden musikalischen Autor unerlässlich ist. Selbst demjenigen, der nie die Absicht haben sollte, irgend eine Composition in Fugenform zu geben, werden gründliche Arbeiten auf diesem Felde ein vorzügliches Mittel sein, die Phantasie auszubilden und zu entwickeln. Jeder Kunstjünger wird hier die sichre Beherrschung des Stoffs erlernen, ein jeder wird durch die vollkommne Beherrschung des Fugenstils um so mehr zu freiern Schöpfungen befähigt werden. Das Studium der Fuge wird stets einem jeden ein vorzügliches musikalisches Bildungsmittel sein.

Jede Fuge enthält ausser dem Thema, der Beantwortung desselben und dem Contrapunkt oder Gegenthema zu Thema und Antwort eine Anzahl von Zwischenspielen, die meist auf ein Motiv des Themas oder des Contrapunkts gegründet sind. Diese Zwischen-

spiele dienen zur Verbindung von Hauptgruppen thematischer Einsätze. Sind mindestens zwei, meist aber mehrere solcher Hauptgruppen von Themen und Antworten gegeben worden, so erfolgt die Engführung, (stretta;) es giebt jedoch Fugen, in denen die Engführung des Themas bereits nach der ersten Hauptgruppe der Stimm-Eintritte erfolgt. Solche Fugen haben meist mehrere Engführungen. (Man sehe die *Dis*-moll Fuge Nr. VIII, Wohlt. Cl. Th. I). Die Engführung ist — wie man bereits aus der Lehre vom Canon erfahren hat — eine gedrängte Folge von thematischen Eintritten in mehr oder weniger canonisch strenger Art. Wir finden aber auch viele und sehr ausgeführte, gross angelegte Fugen, in denen eine eigentliche Engführung nicht vorhanden ist, weil das Thema der Fuge zu einer solchen gedrängten Darstellung in canonischer Weise gar nicht geeignet war. Die Engführung ist deshalb nicht ein unumgänglich nothwendiger Bestandtheil der Fuge; wohl aber gewährt eine oder mehrere Engführungen der Fuge einen besondern Reiz und bildet die Engführung — namentlich gegen den Schluss hin — einen Höhepunkt der Durchführung des Themas.

Noch weniger nothwendig als die Engführung ist der Orgelpunkt, obwohl auch er, zumal in vier- und mehrstimmigen grössern Fugen, eine sehr gute Wirkung hervorbringt. Meistentheils findet er sich auf der Dominante oder auf der Tonica erst gegen den Schluss der Fuge vor; doch kann er auch schon inmitten der Fuge vorhanden sein. In der zweistimmigen Fuge kann ein Orgelpunkt nicht angebracht werden, in der dreistimmigen nur dann, wenn eine vierte Stimme als Orgelpunktbass dazutritt. Seltne vereinzelte Ausnahmen, wie die zweistimmige Sequenz über dem Basstone *F* in der dreistimmigen Fuge XI, Takt 61 bis 65, (Wohlt. Clavier Th. II) oder die Sequenz über dem Tone *Dis*, Fuge XVIII, Takt 93 und 94 (ebendaselbst) haben trotz des liegenbleibenden Basses nicht Orgelpunktcharakter.

Betrachten wir die wesentlichen Bestandtheile der Fuge näher. Wir müssen in erster Linie unsere Aufmerksamkeit auf das Thema richten und müssen erklären, wie ein solches beschaffen sein soll, damit eine Fuge daraus entwickelt werden könne.
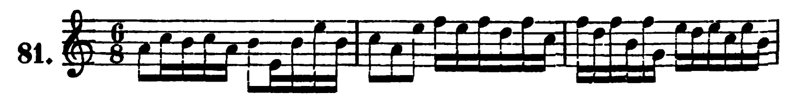
Das Thema der Fuge.

§ 13. Für die Form der Fuge eignet sich nicht jeder musikalische Gedanke; es giebt deren sogar viele und sehr schöne, die überhaupt eine contrapunktische — oder wie man heutzutage zu
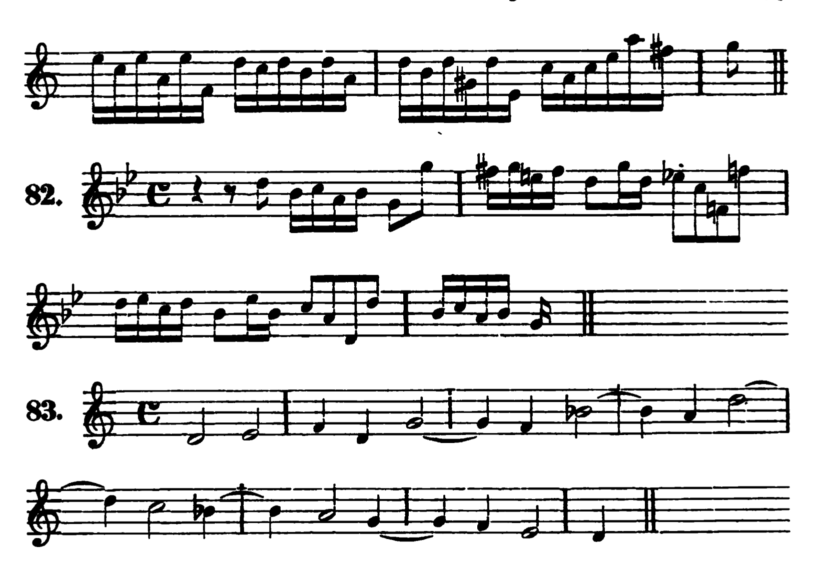
sagen pflegt, — eine polyphone Behandlung nicht gut zulassen *). Es ist hier ein Unterschied zu machen zwischen der contrapunktischen Durchführung eines ganzen Themas oder nur eines dem Thema entnommenen Motivs. In der modernen Musik wird meist nur ein Motiv des Themas zur contrapunktischen Bearbeitung verwendet werden können. In vielen Fällen wird dies auch nur der Rhythmus eines Motivs aus dem Thema sein. Der Grund hierzu liegt in der Art unsrer modernen Themen, die auf einer harmonischen Unterlage sich frei und ungebunden bewegend wohl ab und zu eine andre Melodie gleichzeitig neben sich dulden, nicht aber mehrere Melodien fortdauernd als gleichberechtigt neben sich ertragen. Das Thema, der Hauptgedanke, die wichtigste melodische Folge der Fuge, muss aber andre melodisch-wesentliche Stimmen gleichzeitig neben sich ertragen können; es muss sich, obschon es Hauptthema ist, bald als Ober-, bald als Mittel- oder Unterstimme darstellen und andern Stimmen, die nicht bloss harmonische Begleitung des Themas sind, freien Raum zu ihrer Entwicklung gestatten.

Durch seine praedominirende Art trägt das moderne Thema die Gesetze der periodischen Gliederung in sich. Diese wiederum bedingt eine gewisse Ausdehnung des musikalischen Gedankens. Ein wirklich schönes und gutes Thema einer modernen Composition wird stets zu lang für die Verwendung zur Fuge sein. Die wesentlichen Bedingungen zu einem guten Fugenthema sind folgende:

Ein Fugenthema soll kurz sein, damit der Hörer es leicht fassen und auch bei complicirten Combinationen in seiner ganzen Ausdehnung verfolgen könne; es soll in nicht gar zu viel — etwa zwei, zwei und ein halb, drei, drei und ein halb, vier, fünf, bis längstens sieben — Takten einen musikalischen Gedanken bestimmt aussprechen. Da, wo wir in seltnen Fällen länger ausgesponnene Fugenthemen bei Bach finden, sehen wir dass diese Themen Sequenzen enthalten und dadurch leicht ins Ohr fallen und leicht im Gedächtnisse zu behalten sind.

81. 

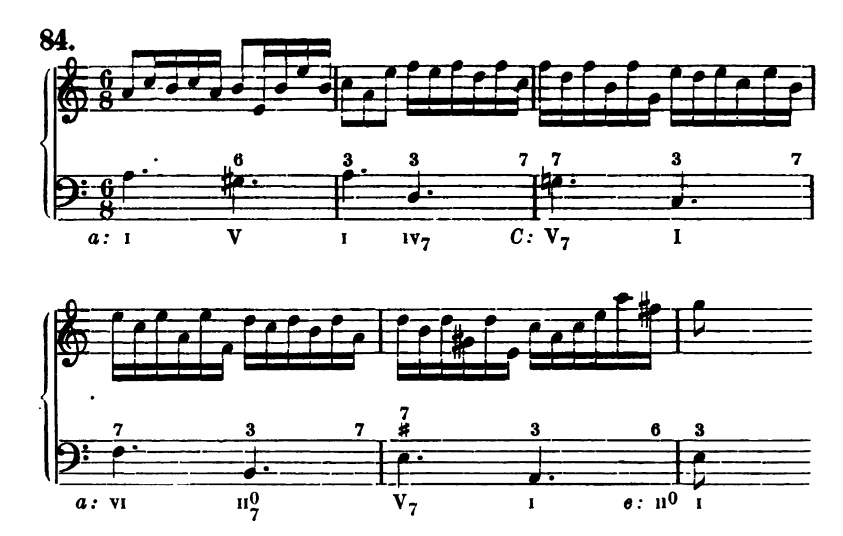
*) Der Ausdruck »polyphon« (vielstimmig) ist insofern nicht ganz zutreffend, als ein Satz vier-, fünf- und mehrstimmig sein kann, ohne eigentlich contrapunktische Combinationen zu enthalten. Da aber vielstimmig gearbeitete Sätze meist mehr oder weniger contrapunktischer Art sind und man den Ausdruck »polyphon« mit »contrapunktisch« identificirt hat, so werden auch wir uns desselben als terminus technicus bedienen.
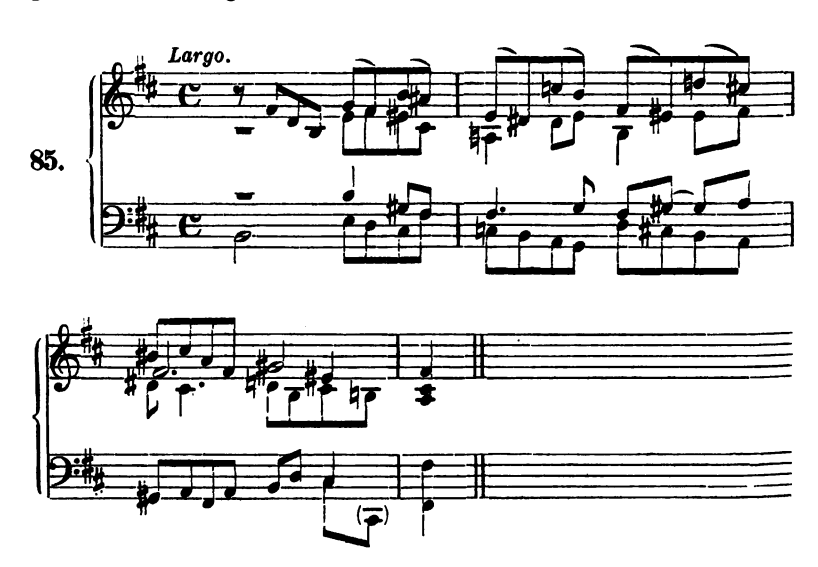


Das Fugenthema darf aber niemals periodisch gegliedert sein. Es ist offenbar, dass die periodische Gliederung eines musikalischen Gedanken dem Wesen der Fuge ganz und gar widerstrebt. Das Symmetrische von zwei- oder viertaktigen, drei- oder sechstaktigen Perioden eignet sich nicht zur Bildung von Fugen, weil der Zwang des Gleichmasses die freie Entwicklung mehrerer Stimmen hindert.
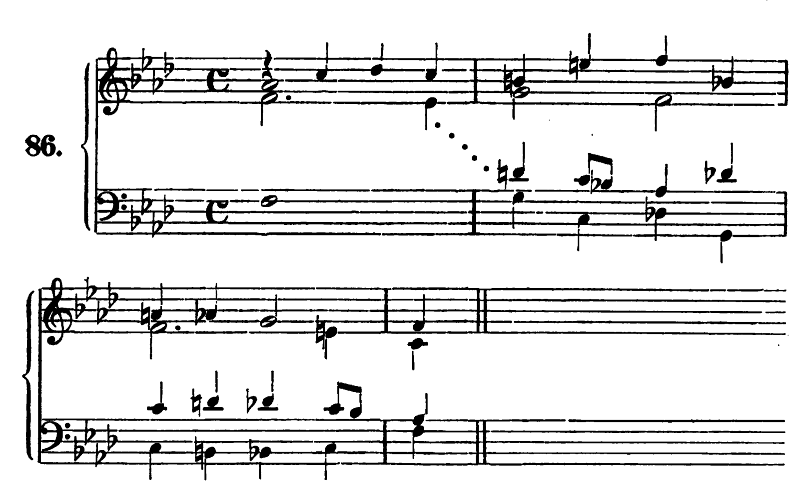
Wie eine jede Melodie eine ihr gleichsam innewohnende Harmonie besitzt, so wird auch jedes Fugenthema eine solche enthalten, obschon es nur selten mit einer einfachen harmonischen Begleitung dargestellt wird; doch kommt auch dieser Fall vor. Wir sehen in Fugen von Händel, (man sehe die Fugen in »Israel in Egypten«, in der *F*-moll Suite etc.) dass das Hauptthema nach der contrapunktischen Durchführung gegen den Schluss der Fuge hin einfach harmonisch gebracht wird, selbstverständlich in der Art, dass der Sopran das Thema enthält und die andern Stimmen sich ihm unterordnend nur eine harmonische Begleitung zum Thema geben.

Wie sehr wir mit unsrer Behauptung, die den Lehren Andrer widerspricht, im Rechte sind, lässt sich leicht aus solchen Themen ersehen, die Figuren enthalten. Hier ist die Harmonie klar und leicht zu erkennen. Zu dem oben notirten Thema der *A*-moll Orgelfuge von Bach ist der hier beigeschriebene Bass doch zweifellos als die Basis der im Thema enthaltenen Harmonie zu erkennen.
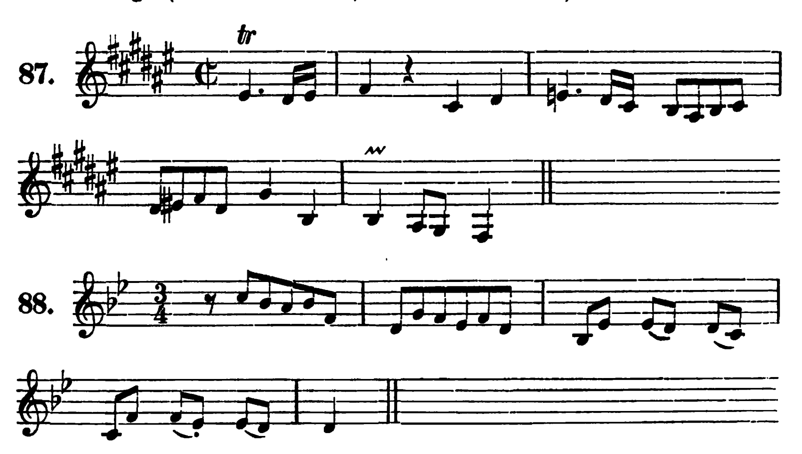


Noch klarer ist dies bei den Themen Nr. 82 und 83 zu sehen. Es ist uns unverständlich, wenn behauptet wird, dass zu den hier unter 85 und 86 notirten Fugenthemen »nur schwer eine natürliche Harmonie gedacht werden kann«. Unsers Bedünkens nach ist dieselbe in den Intervallschritten jedes dieser Themen klar und bestimmt ausgesprochen, und wir notiren sie hier, wie sie sich ganz natürlich ergiebt.





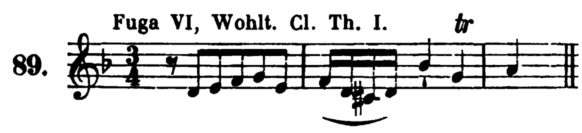
Während ein modernes, periodisch gegliedertes Thema so ziemlich mit jedem Tone der Tonleiter beginnen kann, finden wir, dass fast alle Fugenthemen nur mit der Tonica oder mit der Quinte der Tonart beginnen. Als wenige und ganz vereinzelt dastehende Ausnahmen setzen wir die Themen der *Fis*-dur- und der *B*-dur-Fuge (Nr. XIII u. XXI, Wohlt. Cl. Th. II) hierher.



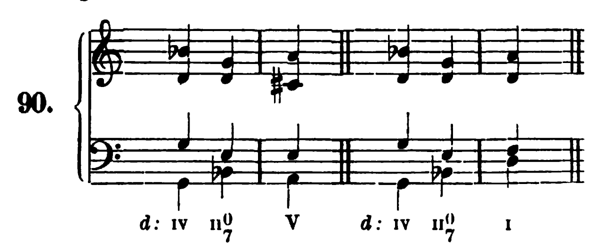
Dies sind unter 48 Fugen des wohltemperirten Claviers, unter 18 Orgelfugen von Bach (Jahrgang XV der Bach-Ausgabe) und unter den sechs bekannten Clavierfugen von Händel die beiden einzigen Themen, die nicht mit der Tonica oder mit der Dominante anheben. Wir werden uns für Anführungen zumeist der hier erwähnten hochberühmten Fugenwerke bedienen, die wir in Jeder-

manns Hand glauben. Will der Schüler noch andere Fugen berühmter Meister einsehen, so wird er sich umsomehr von der Richtigkeit unsrer Bemerkung überzeugen. Man hüte sich daher ein Fugenthema mit der Secunde, Terz, Quarte, Sexte oder Septime der Tonart beginnen zu lassen. Die Beantwortung eines mit einem dieser Intervalle anfangenden Themas wird das Unnatürliche eines solchen Anfangs deutlich erweisen.
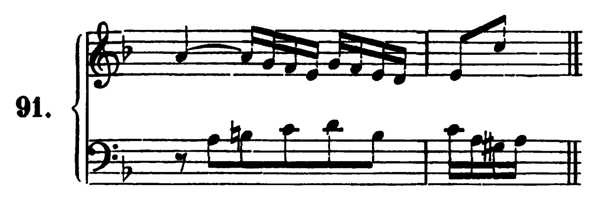
Fast alle Fugenthemen schliessen nach vorangegangener Cadenz oder Halbcadenz auf der Tonica oder auf der Terz. Ganz vereinzelt finden wir wohl auch einmal einen Abschluss auf der Quinte; z. B.



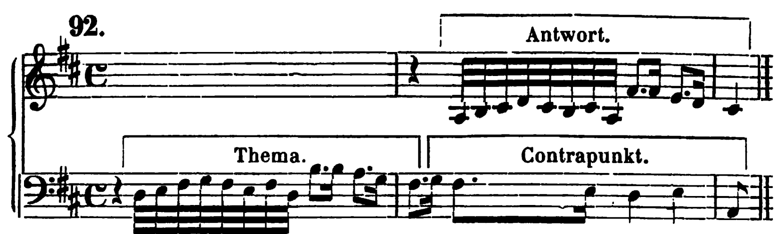
Dieses letzte *A* können wir nicht anders wie als Quinte der Tonart *d*-moll auffassen, denn die natürlich zu Grunde liegende Harmonie des Schlusses vom Thema weist dies nach, wir mögen das *A* nun mit dem Dominantdreiklange oder mit dem Dreiklange der Tonica begleiten.



Erst mit dem Erscheinen des Tones *H* in der Antwort, also erst vom zweiten Viertel des Taktes wird man dieses *A* als Tonica von *A*-moll auffassen können.



Zuweilen wird der Abschluss des Themas dem Schüler und Anfänger unklar sein, weil der Schluss des Themas mit dem Contrapunkte, den die Stimme zur Beantwortung des Themas weiterführt, eng verbunden ist.
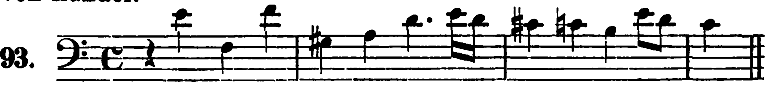


Der Schüler wird geneigt sein den Schluss des Themas vielleicht erst auf dem zweiten Viertel *Fis* oder auf dem dritten Viertel *D* des zweiten Taktes zu suchen. Er wird aber nach genauer Durchsicht der Fuge finden, dass das Thema bei allen andern Eintritten und bei deren Beantwortung nicht mehr als das oben bezeichnete Sätzchen nachahmt. Naturgemäss wird der Schluss des Themas auf einen g u t e n Takttheil fallen.

Das Thema der Fuge soll charakteristisch sein. Da die Melodie eines solchen Themas sich nicht so frei und ungebunden ausführen lässt, wie die Melodie in moderner Musik, das Fugenthema vielmehr auch andre melodische Stimmen als gleichberechtigte Glieder des Ganzen neben sich hat, so ist die Erfindung eines wirklich charakteristischen und bedeutsamen Fugenthemas eine in der That sehr schwierige Aufgabe, deren Lösung ganz und gar von der Erfindungskraft des Einzelnen abhängt. Vorschriften und Regeln lassen sich hier gar nicht geben, aber wir können den Schüler darauf aufmerksam machen, wodurch ein Fugenthema interessant und charakteristisch wird. Dies geschieht entweder durch scharf ausgeprägte Rhythmen, oder durch auffallende, stark hervortretende Intervallsprünge, oder durch die Vereinigung beider Mittel.

Betrachten wir das Thema im Beisp. 92, so finden wir ausser dem eigenthümlichen Rhythmus einen bestimmt hervortretenden grossen Sextensprung aufwärts; beides vereint verleiht dem ganzen Thema Schwung, Feuer und Würde. Die Themen 85 und 86 enthalten auffallende Intervallsprünge, die beiden Gedanken das Gepräge flehentlicher Inbrunst verleihen.

Je charakteristischer ein Fugenthema, sei es durch seinen Rhythmus oder durch seinen Gesang, ist, desto leichter wird es in allen Stimmen, auch in den Mittelstimmen und in allen Complicationen zu erkennen sein. Zur Belehrung des Schülers setzen wir an den Schluss dieses Kapitels das Thema aus der *A*-moll-Fuge von Händel.



Siebentes Kapitel.*)

Die Beantwortung des Themas in der Fuge.

§ 14. Über die Beantwortung des Themas in der Fuge sind seither immer noch widersprechende Ansichten unter den Theoretikern laut geworden. Da es nun für den praktischen Unterricht im Contrapunkte von hoher Wichtigkeit ist, diesen Punkt möglichst klar zu legen, so wollen wir hier versuchen, an der Hand der berühmtesten Fugenwerke darzuthun, nach welchen Principien Bach und Händel die Themen ihrer Fugen beantwortet haben. Wir wählen zu diesem Zwecke das »Wohltemperirte Clavier«, die »Kunst der Fuge« und die grossen Orgelfugen von Bach, sowie die Clavierfugen von Händel.

Betrachten wir zunächst die Themen der Fugen, so sehen wir, dass dieselben in zwei Hauptarten zerfallen, erstens in solche, welche die Haupttonart nicht verlassen, und zweitens in solche, welche sich in eine andere Tonart, in den allermeisten Fällen dann in die Tonart der Dominante, wenden. Die erste Gattung ist die weitaus häufiger vorkommende. So finden sich unter den 24 Fugen des ersten Theils vom »Wohltemperirten Clavier« nur vier Themen vor, welche in die Tonart der Dominante moduliren. Es sind dies die Themen der 7. Fuge in *Es*-dur, der zweistimmigen (10.) Fuge in *E*-moll, der *Gis*-moll-Fuge Nr. 18 und der 24. Fuge in *H*-moll.

Obschon es in der Natur der Sache liegt, dass ein Fugenthema, gleichviel ob für die Ausführung durch Singstimmen oder durch Instrumente gedacht, einen sehr grossen Umfang nicht haben kann, so begegnen wir im »Wohltemperirten Clavier« doch nur zwei Themen, welche, vom Grundtone ausgehend, den Umfang einer Quarte nicht überschreiten und innerhalb dieses Umfanges die Quinte der Scala, die Dominante der Tonart, gar nicht berühren. Es sind dies die Themen der fünfstimmigen Fuge in *Cis*-moll (Nr. 4 des ersten Theiles) und der vierstimmigen in *E*-dur (Nr. 9 des zweiten Theiles). Diese Themen bilden ihre Antwort so, dass jeder Ton des Themas von der folgenden Stimme eine Quinte höher gebracht wird, und dass die Antwort, wenn auch nicht in der Tonart der Dominante beginnend, sich doch nach dieser wendet.
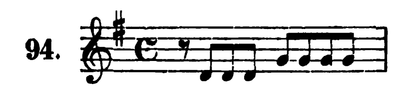
---

*) Der Inhalt dieses Kapitels ist zum grössten Theile bereits früher in einem unter dem Pseudonym »L. Lübenau« im »Musikalischen Wochenblatte« (XIII. Jahrgang, Nr. I, II und III) erschienenen Aufsatze des Autors enthalten. Hier geben wir diesen Aufsatz revidirt und für die Zwecke des Lehrbuchs vervollständigt wieder.

Alle anderen Themen im »Wohltemperirten Clavier« haben grösseren Umfang und berühren die Quinte; selbst das Thema der *D*-moll-Fuge (Nr. 6) des ersten Theiles giebt sie als Schlusston. Hier kommen wir nun auf den streitigen Punkt; es ist dies die Beantwortung der Quinte im Thema.
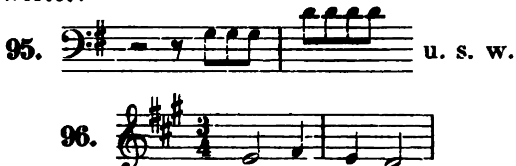
Für die erste Beantwortung eines normalen Fugenthemas, zumal wenn dasselbe in der Haupttonart schliesst, gelten im Allgemeinen folgende Hauptregeln: 1) Ein jeder Ton des Themas wird in der Dominante eine Quinte höher oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer beantwortet. 2) Dem Leittone muss stets wiederum ein Leitton entsprechen. Selbstredend handelt es sich hier nur um die eigentliche Fuge. In fugirten Sätzen, sogenannten Fugatos, wie sie sich in Instrumentalstücken und in polyphon gehaltenen Chören auch bei Bach und Händel finden, begegnen wir Ausnahmen von dieser Regel häufig genug, sei es nun, dass das Thema überhaupt nicht ganz genau nachgeahmt wird, sei es, dass es in einem anderen Intervalle, als dem der Quinte, beantwortet wird. Auch in der strengen Fuge zeigen sich im weiteren Verlaufe des Tonstückes, und zumal bei complicirten Engführungen, sowohl Veränderungen einzelner Noten des Themas, als auch in der Beantwortung desselben. Hier sprechen wir aber nur von der ersten Beantwortung des Themas in der Fuge.

Von der ersten der von uns aufgestellten beiden Hauptregeln für die Beantwortung des Themas macht jedoch ein Ton sehr häufig eine Ausnahme. Es ist dies die Quinte der Tonleiter. Ist dieser Ton die erste Note des Themas, so wird sie in allen Fällen, gleichviel ob sie als wesentliche Hauptnote auf der Thesis oder als unwesentliche Auftaktsnote auf der Arsis erscheint, niemals mit der Quinte, sondern jederzeit mit der Quarte (der Octave des Grundtones) beantwortet, während alle anderen Noten des Themas — vorausgesetzt, dass dieses nicht in der Tonart der Dominante schliesst — im Intervalle der Quinte regelmässig beantwortet werden. Als Beleg hierfür führen wir alle diejenigen Fugenthemen des »Wohltemperirten Claviers«, welche mit der Quinte beginnen, an: es sind dies die Fugen Nr. 3, 7, 11, 12, 13, 16, 21 und 24 des ersten Theiles, Nr. 1, 2, 12, 14, 15, 16, 17, 20 und 24 des zweiten Theiles.
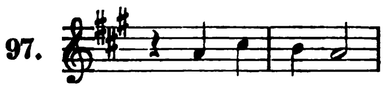
Wir fügen ferner die mit der Quinte beginnenden Themen der grossen Orgelfugen Bach's in ihren Anfängen und deren Beantwortung bei.

94. 
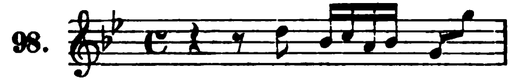

wird beantwortet:
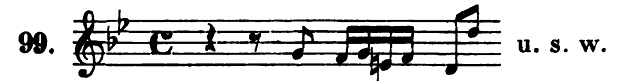


wird beantwortet:



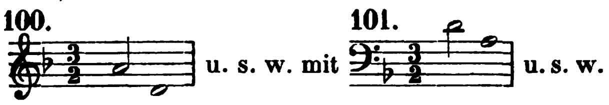
die erste Note des Themas ist bei dieser Antwort um ein Viertel verkürzt.
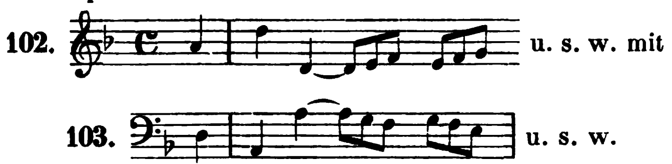


wird beantwortet:



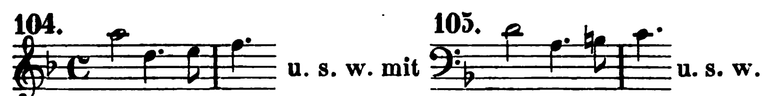
In der »Kunst der Fuge« beantwortet Bach das Thema (Contrapunctus 12)



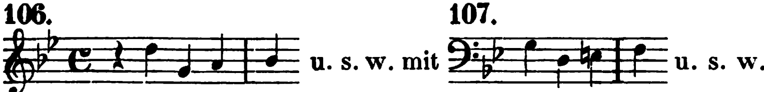
den Contrapunctus inversus



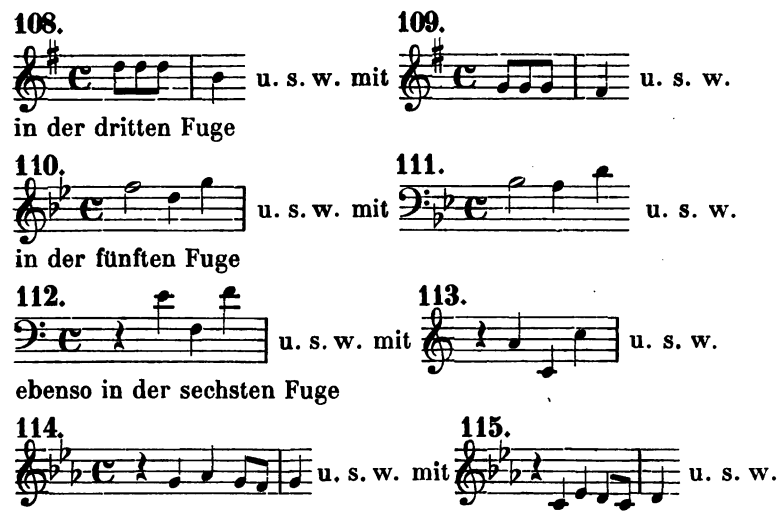
das Thema (Contrapunctus 14)



Ebenso verfährt Händel in seinen Clavierfugen, deren erstes Thema

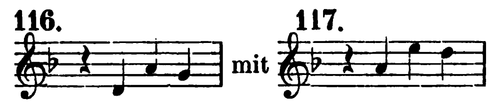


beantwortet ist. Gleicherweise beantwortet er in der zweiten Fuge das Thema
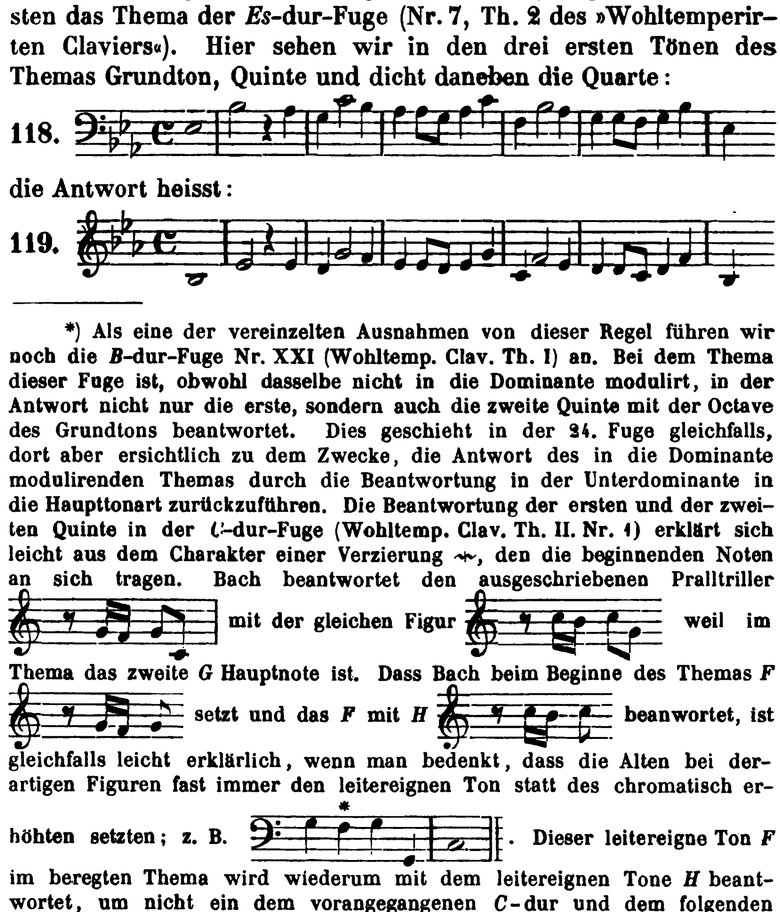


Wir halten uns daher berechtigt, den beiden obenerwähnten Hauptregeln eine dritte beizufügen, des Inhalts: Beginnt das Thema mit der Quinte, so ist dieselbe, aber nur diese erste Quinte, ausnahmslos in allen Fällen mit der Quarte (der Octave des Grundtones) zu beantworten, alle anderen Noten dagegen werden, falls das Thema in der Haupttonart bleibt, regelmässig eine Quinte höher oder, was dasselbe ist, eine Quarte tiefer beantwortet.

Hier drängt sich uns die Bemerkung auf, dass eine sehr grosse Anzahl von Fugenthemen mit der Quinte beginnen. Weniger gross ist die Zahl derjenigen Themen, die auf die Tonica sogleich die Dominante als zweite Hauptnote hören lassen. Wir führen hierzu aus dem »Wohltemperirten Clavier« die Themen der Fugen Nr. 2, 8, 17 und 22 des ersten Theiles, Nr. 1, 3, 7, 11 und 21 des zweiten Theiles, den Contrapunctus 1, 2, 3, 4, 7, 8, 12 und 13 und die Schlussfuge aus der »Kunst der Fuge« an. In allen diesen Fällen bleibt das Thema in der Haupttonart, und wir sehen, dass die erste Quinte ebenfalls nicht mit der Quinte der Quinte, sondern gleichfalls mit der Quarte, als der Octave des Grundtones, beantwortet wird. Gegenüber den angeführten zahlreichen Beispielen, denen wir noch viel mehr aus den Werken der classischen Meister beifügen könnten, constatiren wir als einzige Ausnahme in den obenerwähnten Fugenwerken den Contrapunctus 11 aus der »Kunst der Fuge«. Hier werden die drei ersten Noten



beantwortet. Darum halten wir uns für berechtigt, auch eine vierte Hauptregel aufzustellen, des Inhalts: Tritt die Dominante in einem in der Tonart bleibenden Thema bald nach der Tonica als wesentliche Hauptnote auf, so wird diese **erste** Quinte mit der Quarte, der Octave des Grundtones, alle darauf folgenden Quinten jedoch mit der Quinte der Quinte beantwortet. *)

Wie streng Bach diese Regel beobachtet, zeigt uns am klarsten das Thema der *Es*-dur-Fuge (Nr. 7, Th. 2 des »Wohltemperirten Claviers«). Hier sehen wir in den drei ersten Tönen des Themas Grundton, Quinte und dicht daneben die Quarte:



118.

die Antwort heisst:
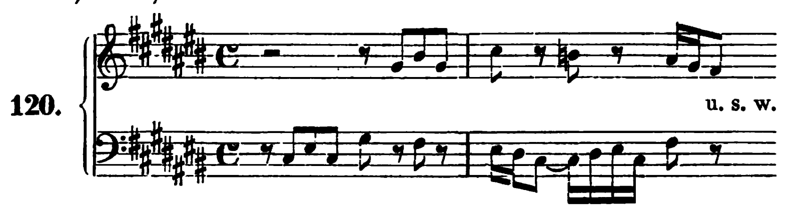
119.
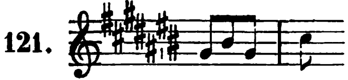
---

*) Als eine der vereinzelten Ausnahmen von dieser Regel führen wir noch die *B*-dur-Fuge Nr. XXI (Wohltemp. Clav. Th. I) an. Bei dem Thema dieser Fuge ist, obwohl dasselbe nicht in die Dominante modulirt, in der Antwort nicht nur die erste, sondern auch die zweite Quinte mit der Octave des Grundtons beantwortet. Dies geschieht in der 24. Fuge gleichfalls, dort aber ersichtlich zu dem Zwecke, die Antwort des in die Dominante modulirenden Themas durch die Beantwortung in der Unterdominante in die Haupttonart zurückzuführen. Die Beantwortung der ersten und der zweiten Quinte in der *C*-dur-Fuge (Wohltemp. Clav. Th. II. Nr. 1) erklärt sich leicht aus dem Charakter einer Verzierung ∿, den die beginnenden Noten an sich tragen. Bach beantwortet den ausgeschriebenen Pralltriller mit der gleichen Figur weil im Thema das zweite *G* Hauptnote ist. Dass Bach beim Beginne des Themas *F* setzt und das *F* mit *H* beanwortet, ist gleichfalls leicht erklärlich, wenn man bedenkt, dass die Alten bei derartigen Figuren fast immer den leitereignen Ton statt des chromatisch erhöhten setzten; z. B. . Dieser leitereigne Ton *F* im beregten Thema wird wiederum mit dem leitereignen Tone *H* beantwortet, um nicht ein dem vorangegangenen *C*-dur und dem folgenden *G*-dnr ganz fremdes *B* hören zu lassen. Die Antwort erfolgt im Allgemeinen nach den Grundsätzen des Canons, nur muss Leitton stets durch Leitton beantwortet werden. Dies **muss** geschehen, um die Tonart sowohl im Thema, wie in der Antwort sicher festzustellen und grade aus diesem Grunde musste hier *F* mit *H* beantwortet werden.

Die erste Quinte *B* ist hier, wie die daneben stehende Quarte *As*, mit *Es*, der Octave des Grundtones, alle anderen im Thema enthaltenen Noten *B* sind mit *F* beantwortet.
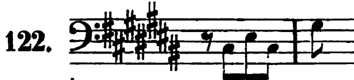
Die Beantwortung der ersten im Thema vorkommenden Quinte giebt häufig dem zweiten Eintritte des Themas erst den antwortenden Charakter. Als ein besonders markantes Beispiel dazu citiren wir den Anfang der *Cis*-dur-Fuge (»Wohltemperirtes Clavier«, Th. 2, Nr. 3).

120. 

Der Eintritt der zweiten Stimme mit den Tönen

121. 

ist so recht eigentlich die musikalische Antwort auf den Themaanfang:
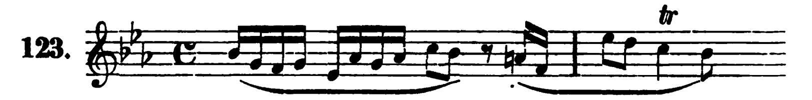
122. 

§ 15. Bislang haben wir uns nur mit Fugenthemen beschäftigt, die in der Haupttonart blieben. Eine verhältnismässig sehr geringe Anzahl von Themen wendet sich in die Dominante; ganz vereinzelt findet sich aus den oben angeführten Werken Bach's und Händel's auch einmal die Wendung eines Themas in die Tonart der Unterdominante vor. Es ist dies der Contrapunctus 10 in der »Kunst der Fuge«, der in seiner Beantwortung auch eine Ausnahme gegen die Regel enthält, nach welcher Leitton mit Leitton beantwortet werden muss. Wir werden dieses Thema und seine Beantwortung späterhin noch näher betrachten.
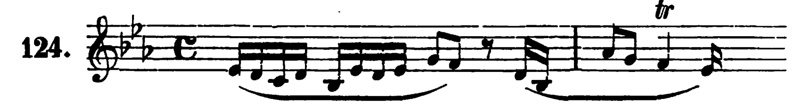
Schliesst das Thema in einer anderen Tonart, so finden wir in fast allen Fällen die Beantwortung derart gegeben, dass diese Antwort wieder in die Haupttonart zurückführt. Es können deshalb die Töne des Themas nicht sämmtlich im Intervalle der Quinte beantwortet werden, weil die Beantwortung sonst in der Tonart der Dominante von der Dominante schliessen würde, und bei einer mehrstimmigen Fuge alsdann ein längeres Zwischenspiel nothwendig wäre, um einen dritten Stimmeneintritt in der Grundtonart ermöglichen zu können. Im All-

gemeinen aber halten Bach und Händel, wie alle anderen classischen späteren Meister an dem Grundsatze fest, die ersten Eintritte des Themas und seiner Beantwortung möglichst dicht auf einander in den verschiedenen Stimmen folgen zu lassen. Sie vermeiden anfangs längere Zwischenspiele und bringen selbst in den mehr als vierstimmigen Fugen die ersten Eintritte aller Stimmen ohne weitläufige Modulationen. Das Berühren entfernter Tonarten liegt überhaupt nicht im Charakter der Fuge, und die Betrachtung selbst der grössten und bedeutendsten Fugen aller Meister zeigt uns, dass diese es vermeiden, weitentlegene Tonarten zu berühren oder durch harmonisch-modulatorische Künsteleien das seiner wahrhaften Natur nach melodisch-polyphonische Wesen der Fuge zu beeinträchtigen. Wann und wo sich besondere harmonische Complicationen zeigen, so gehen diese alsdann aus der selbstständigen, melodischen Führung der Stimmen ungesucht hervor und machen eben darum eine grosse Wirkung.

Betrachten wir nun solche Fugenthemen, welche in der Dominante schliessen, näher. Die erste Fuge dieser Art im »Wohltemperirten Clavier« ist die siebente (in *Es*-dur). Das betreffende Thema heisst:
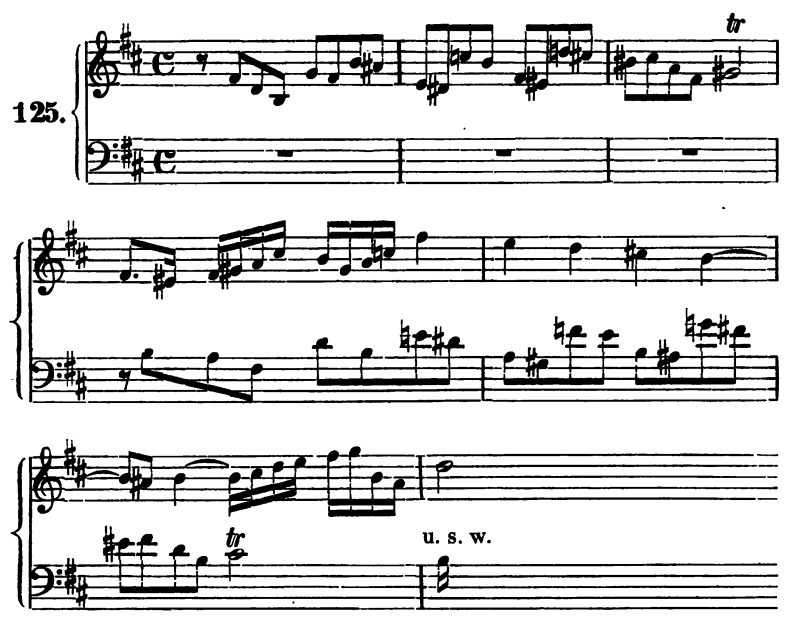


Die Antwort lautet:

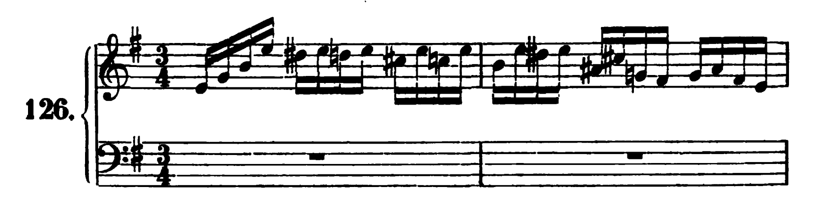


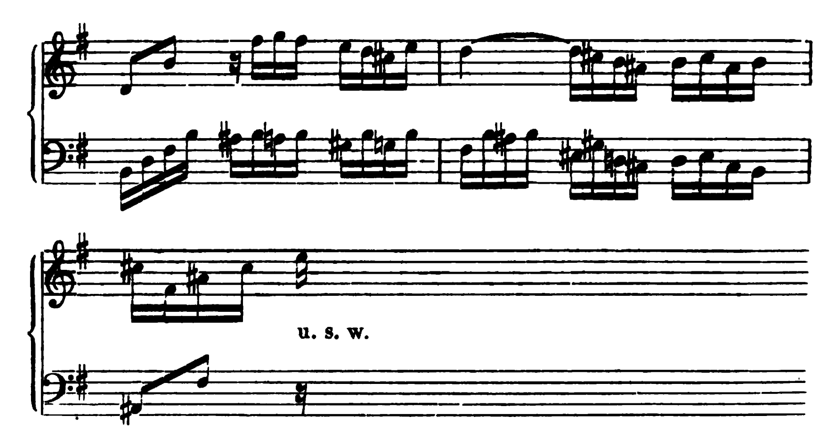
Bach benutzt hier die Caesur im Thema, um dessen zweite Hälfte, von da ab, wo es sich mit dem Leittone *A* nach *B*-dur wendet, in der Quarte zu beantworten. Er substituirt für den Leitton *A* der Tonart *B*-dur den Leitton *D* von *Es*-dur, wodurch er die Antwort in die Haupttonart zurückführt. In der *Gis*-moll-Fuge (Nr. 18, Th. 1 des »Wohltemp. Clav.«) beantwortet Bach das ganze Thema mit Ausnahme der ersten Note in der Unterdominante, weil bereits die zweite Note des Themas der Leitton ist. Das Thema modulirt von *Gis*-moll nach *Dis*-moll, die Antwort führt nach *Gis*-moll zurück. Viel weniger auffällig ist diese Beantwortung in der Unterdominante in der *H*-moll-Fuge (Nr. 24, Th. I des »Wohltemp. Clav.«). In diesem hochinteressanten Thema wird nicht nur die erste, das Thema beginnende Quinte *Fis* mit *H*, sondern die zweite Quinte

ebenso, und von da ab alle anderen Noten in der Unterdominante beantwortet. Hierdurch büsst das Thema am wenigsten von seiner originellen Zeichnung ein, und wird trotzdem der Zweck erreicht, dass die Beantwortung, welche in *Fis*-moll beginnt, nach *H*-moll zurückführt. Der besseren Veranschaulichung halber setzen wir den Anfang der Fuge her.
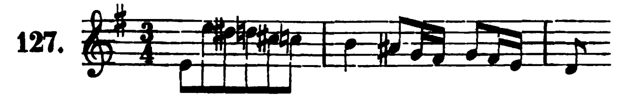


Eine ausnahmsweise Beantwortung hat das Thema der zweistimmigen *E*-moll-Fuge (Nr. 10, Th. I des »Wohltemp. Clav.«). Hier ist nicht nur die erste vorkommende Quinte, die dritte Note des Themas, wieder mit einer Quinte beantwortet, sondern die ganze Antwort selbst führt von *H*-moll eigentlich nach *Fis*-moll. Erst im letzten Momente substituirt Bach anstatt des Abschlusses in *Fis*-moll den Trugschluss auf der Dominante von *H*-moll, wodurch die Antwort insoweit abgeändert wird, dass dem Tone *D* des Themas das *Ais* der Antwort entsprechen muss.
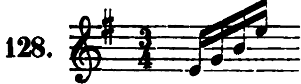




Diese Unregelmässigkeiten der Beantwortung sind leicht aus der Zweistimmigkeit der Fuge zu erklären. An und für sich entspricht das Mehrstimmige vielmehr dem polyphonischen Charakter der Fuge, als das Zweistimmige. Nur in instrumentaler Musik ist die zweistimmige Fuge überhaupt berechtigt. Hier verfährt Bach derart, dass er in die melodische Zeichnung des Themas die harmonische Unterlage gleichsam mit hineinwebt, weil ohne dieses Hülfsmittel der zweistimmige Satz harmonisch gar zu dürftig ausfallen müsste. Wir glauben annehmen zu dürfen, dass der Kern des oben citirten Themas in den Noten
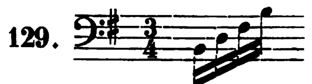
127. 

enthalten sei. Alle anderen Noten des Themas sind Füllnoten, um eine Harmonie gleichsam in der Breite herzustellen.
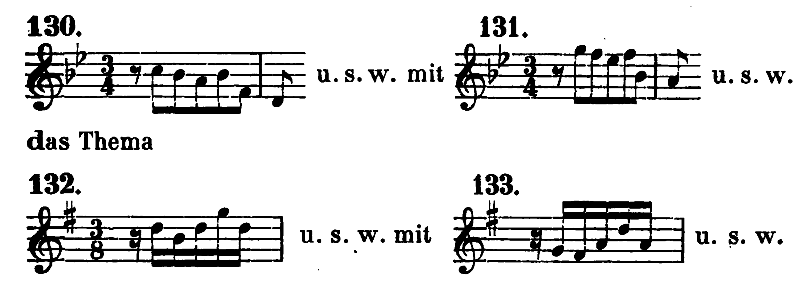
Daraus folgt, dass die erste Quinte im Thema

128. 

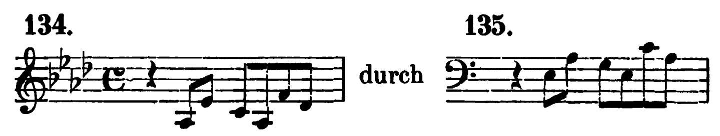
nicht eine wesentliche Hauptnote, sondern nur eine harmonische Füllnote ist. Darum giebt die Antwort:

129. 

Man kann nicht einwenden, dass diese Antwort deshalb so gegeben sei, um nicht die melodische Zeichnung des Themas zu alteriren. Denn Bach verfährt in anderen Fällen ohne Rücksicht auf die melodische Zeichnung. Er beantwortet das Thema
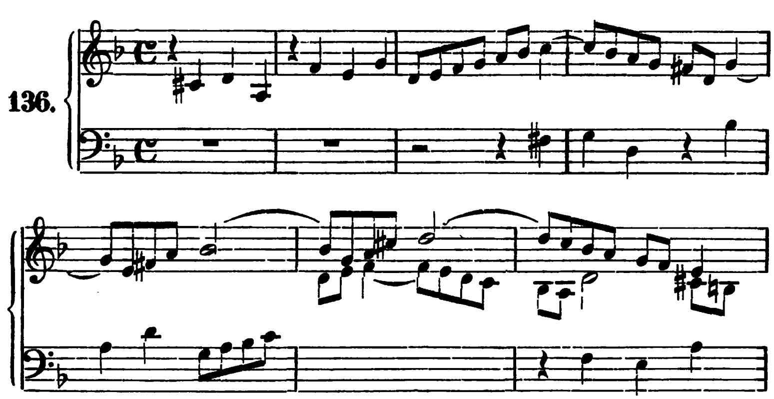


ohne Rücksicht auf die melodische Folge der Noten, die in diesen Fällen den Dreiklang geben. Noch auffallender ist die Beantwortung von



Die Unregelmässigkeit der Beantwortung am Schlusse des Themas der *E*-moll-Fuge erklärt sich leicht aus dem Bestreben, sich nicht allzuweit von der Grundtonart *E*-moll zu entfernen.

Einen anderen Ausnahmefall bietet uns der Contrapunctus 10 der »Kunst der Fuge«. Hier erklärt sich die ausnahmsweise Beantwortung des Themas durch die Wendung, welche dasselbe in die Unterdominante nimmt.



Das ganze Thema ist mit Ausnahme der sechsten Note in der Quarte beantwortet. Zum Zwecke einer möglichst schnellen Rückkehr nach *D*-moll ist das *B* im dritten Takte des Themas mit *E*, der Leitton *Fis* im vierten Takte mit *B* im siebenten Takte beantwortet.
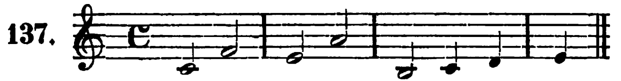
Nachdem wir diese wenigen Ausnahmen der Beantwortung der ersten Quinte im Fugenthema eingehend beleuchtet und erklärt haben, glauben wir die Regel derart fassen zu können: Bleibt das Thema in der Haupttonart, so beantworte man die anfangs des Themas als wesentliche, melodische Hauptnote vorkommende Dominante stets mit der Octave des Grundtones. Nur falls das Thema die Haupttonart verlässt, wird eine ausnahmsweise Beantwortung zu gestatten sein, und zwar zu dem Zwecke, die Antwort möglichst bald in die Haupttonart zurückführen zu können. Erscheint jedoch die Quinte nicht beim Beginne des Themas als eine wesentliche, das Thema charakterisirende Hauptnote, sondern tritt sie erst im Verlaufe des Themas ein, so beantworte man sie wie alle anderen Töne gleichfalls im Intervalle der Quinte.

So sehen wir im »Wohltemperirten Clavier« die Themen der Fugen Nr. 1, 5, 6, 9, 10, 14, 15 und 20, Th. I und anderer, in welchen die Quinte nicht am Anfange des Themas erscheint und für dasselbe nicht von hervorstechender Bedeutung ist, ebenso wie alle anderen Intervalle beantwortet. Daraus resultirt, dass die Beantwortung der Quinte im Fugenthema je nach ihrer Stellung und ihrer Bedeutsamkeit für dasselbe eine verschiedenartige sein wird. Es ist aber aus den oben angeführten Beispielen leicht zu ersehen, wann und wie sich im einzelnen Falle die Beantwortung gestalten muss. Als Grundprincip gilt dabei: Man vermeide in der Beantwortung des Themas möglichst, sich von der Haupttonart unnöthig weit zu entfernen, suche vielmehr, wenn das Thema dieselbe verlassen hat, in dieselbe zurückzukehren.

Dass bei der Beantwortung des Themas die erste Note in ihrem Werthe verkürzt erscheinen kann, hat der Schüler bereits aus den Beispielen 96 und 97 ersehen. Ebenso kann man aus den Beispielen 94 und 95 ersehen, dass die Antwort auf anderm Taktheile eintreten kann, als auf dem Taktheile, auf welchem das Thema begann. Eine Beantwortung des Themas in der Gegenbewegung hat der Schüler in den Beispielen 102 und 103 kennen gelernt. Wir kommen auf diesen Punkt bei Erwähnung der Fuge in Gegenbewegung (fuga al rovescio oder fuga per moto contrario § 36) späterhin zurück. Vorderhand können wir diese Art der Beantwortung eines Fugenthemas beiseite lassen.

Die ersten Arbeiten des Schülers bestehen nun in der Bildung verschiedenartiger Fugenthemen und deren Beantwortung. Man bilde nicht modulirende Themen.

1. welche die Quinte der Tonart gar nicht enthalten; z. B.
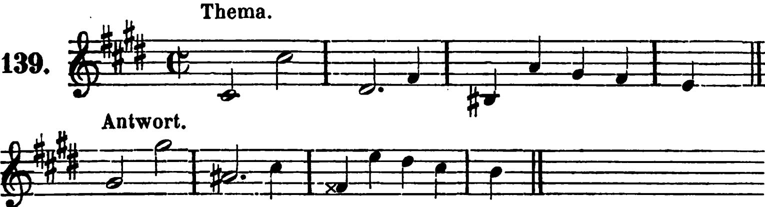
137. 

Die Antwort wird ganz genau in der Dominante gebildet.
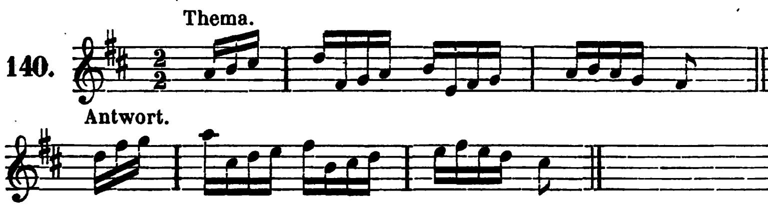
138. 

Der Leitton *H* im Thema muss mit *Fis* beantwortet werden.
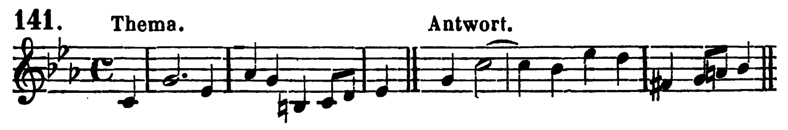
2. Man bilde Themen, welche die Quinte der Tonart nicht in den ersten Noten als hervorstechend charakterisirendes Intervall, sondern erst im Verlaufe des Themas bringen und beantworte dieselben ganz regelmässig. (Siehe Beisp. 92, Kap. VI, § 13.) Hierzu Beispiel 139.

139. 
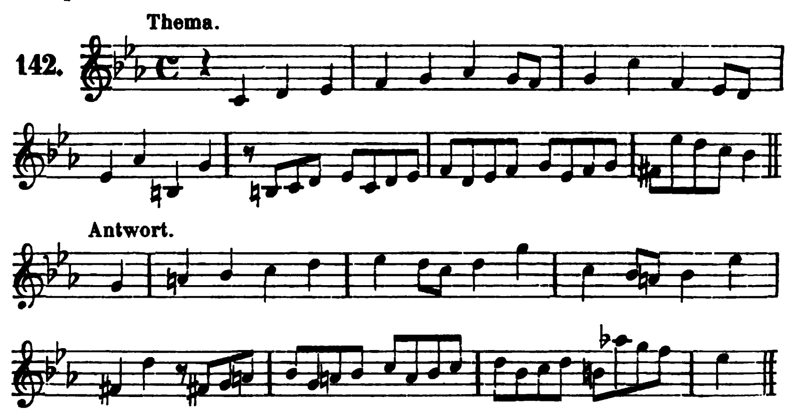
3. Man bilde Themen, welche mit der Quinte beginnen und beantworte diese erste Quinte mit der Octave des Grundtons, die andern Töne des Themas aber in der Dominante, wie dies aus den Beispielen 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114 und 115 und vorher beim Beginn dieses Kapitels aus den dort genannten Fugen des wohltemperirten Claviers klar ersichtlich ist. Hierzu Beispiel 140.

140. 

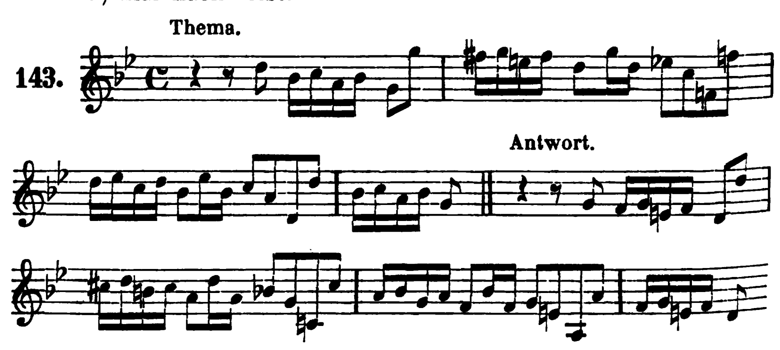
4. Man bilde nicht modulirende Themen, die mit der Tonica beginnen, die Dominante aber kurz danach als das Thema wesentlich kennzeichnend bringen und beantworte diese Themen in der Art, wie sie in den Beispielen 118, 119 und 120 gezeigt ist. Hierzu Beispiel 141.

141. 

5. Man bilde Themen, deren Schluss in die Tonart der Dominante modulirt und gestalte die Beantwortung derart, dass dieselbe in schicklicher, wenig auffallender Weise an gelegener Stelle in die Tonart der Unterdominante geführt wird. Der Schluss der Antwort wird alsdann wieder in die Haupttonart zurückführen. Beispiele dafür sieht der Schüler in Nr. 123, 124 und 125. Hierzu Beispiel 142.



Es muss jedoch hier ausdrücklich bemerkt werden, dass nur das Schliessen des Themas in der Dominante eine an gelegener Stelle einlenkende Beantwortung in der Unterdominante erfordert. Bringt das Thema vor dem Abschlusse nur vorübergehend eine modulatorische Ausweichung in die Tonart der Dominante und kehrt es danach wieder in die Haupttonart zurück, um in dieser abzuschliessen, so wird die im Thema enthaltene Ausweichung in die Dominante bei der Beantwortung ganz genau in der Tonart der Dominante von der Dominante nachgeahmt, wie das folgende Beispiel, Thema und Antwort der *G*-moll Orgelfuge von Bach enthaltend, klar nachweist.



Hier ist die im zweiten Takte des Themas vorkommende Wendung nach der Dominante (*D*-dur) in der Antwort durch die Wendung nach der Dominante von *d*-moll (*A*-dur) grade so wie die im Thema folgende Ausweichung nach *B*-dur durch die Beantwortung in *F*-dur genau nachgeahmt. Das Thema schliesst in der Haupttonart *G*-moll, die Antwort in *d*-moll.

Wir rathen dem Schüler bei der Erfindung eigner Fugenthemen vorab modulatorische Wendungen im Thema so viel als möglich zu vermeiden; die Beantwortung derselben könnte ihn möglicherweise verwirren. Der Anfänger suche vielmehr seine Themen klar, kurz und einfach zu bilden; er hüte sich vor der Sucht, schon bei diesen ersten Studien »interessante« Fugenthemen erfinden zu wollen. Es genügt vollkommen, wenn der Schüler zunächst brauchbare Themen erfindet und dieselben richtig beantwortet.
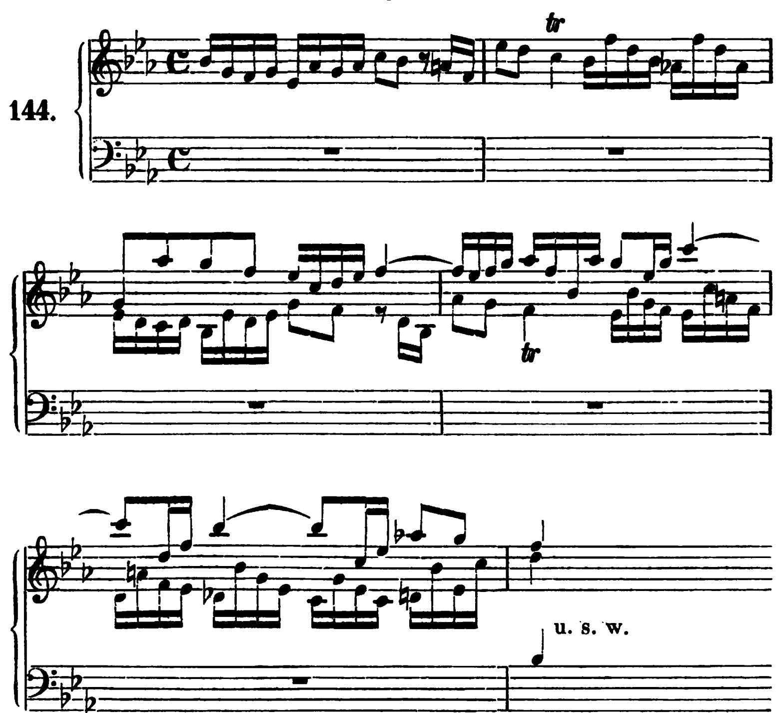
Achtes Kapitel.

Die Fortführung des Themas als Contrapunkt zur Antwort.

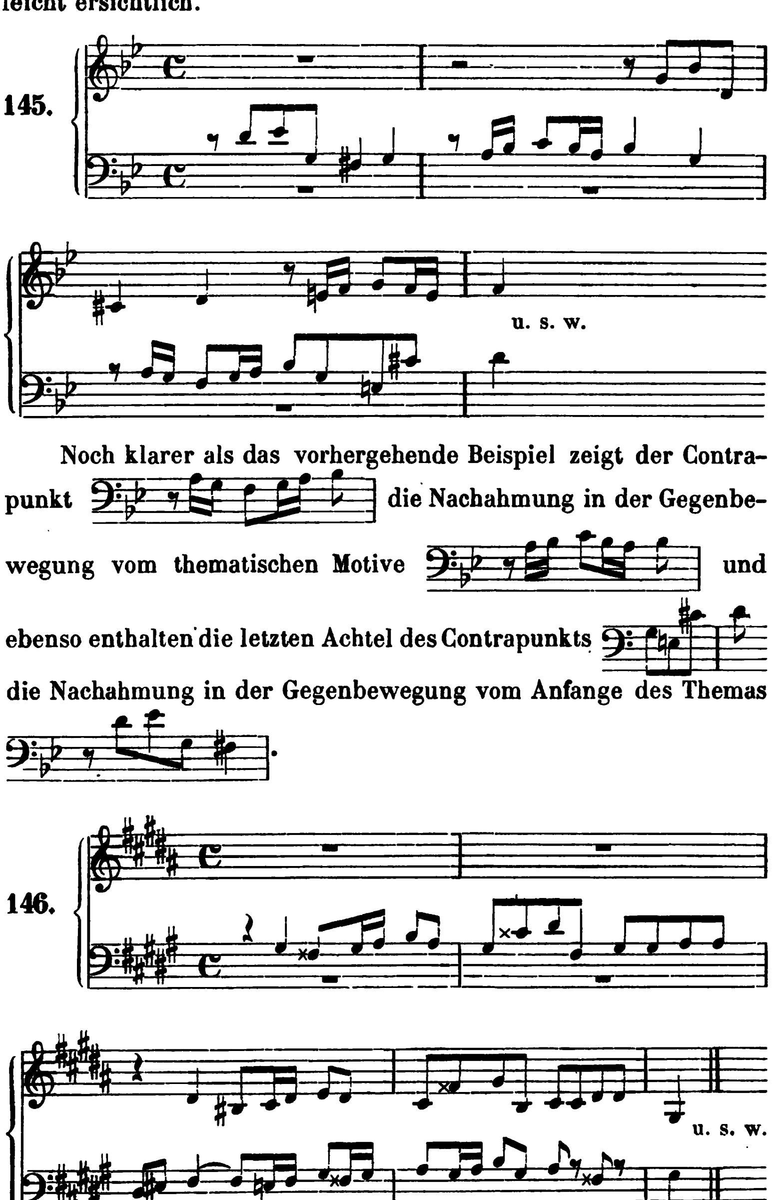
§ 16. Man nannte früher die Fortführung des Themas beim Eintritte der antwortenden Stimme die Gegenharmonie, auch wohl den Gegensatz. Vermuthlich geschah dies aus dem Grunde, weil die contrapunktische Begleitung zur Antwort sich rhythmisch und metrisch gegensätzlich verhalten soll. Dies ist aber das Characteristicum eines jeden gutgearbeiteten Contrapunkts. Weiter soll und darf das Gegensätzliche bei der Begleitung der Antwort nicht gehen. Die Begleitung der Antwort kann nicht einen vom Thema wesentlich verschiednen Charakter haben; sie verhält sich zum vorausgegangenen Thema als dessen naturgemässer Nachsatz. Dieser Nachsatz ist so zu bilden, dass er geeignet sei, den in der Antwort wiedererscheinenden Hauptsatz des Themas in contrapunktischer Weise zu begleiten. Dadurch wird eine äussere Verschiedenartigkeit im Rhythmus und im Metrum, nicht aber ein Gegensatz entstehen. Wir vermeiden darum den Ausdruck »Gegensatz« ebenso, wie wir bisher die Ausdrücke »Führer« (dux) und »Gefährte« (comes) vermieden haben und reden statt von der Gegenharmonie zum Gefährten und zum Führer vom Contrapunkt zur Antwort und zum Thema.

Wie wenig dieser Contrapunkt zum Thema einen wirklichen Gegensatz bilden soll, ersehen wir aus vielen Fugen der grossen Meister, in denen der Contrapunkt Figuren imitirt, welche vorher im Thema enthalten waren; er bildet sich gleichsam aus dem Thema heraus und ist seine natürliche Fortsetzung. Nur das allgemein Gegensätzliche des Contrapunkts zum Cantus firmus wird, wie bei jedem andern Contrapunkt, zu beachten sein. Besteht der Cantus firmus, in unserm Falle hier das Thema der Fuge, aus gehaltenen Noten, so wird der Contrapunkt bewegt sein; ist das Thema aus bewegten Figuren gebildet, so wird der Contrapunkt gehalten sein. Enthält das Thema gehaltene Noten und rhythmisch bewegte Figuren, so wird der Contrapunkt bei den gehaltenen Noten des Themas dessen rhythmisch bewegte Figuren nachahmen und zu den bewegten Noten des Themas gehaltene Noten geben. Alles dies zeigt aber vielmehr die einheitliche Zusammengehörigkeit von Thema und Contrapunkt, als einen im Charakter contrastirenden Gegensatz des Contrapunkts zum Thema an. Einige dem wohltemperirten Clavier entnommne Beispiele werden dies dem Schüler klar legen.

144.
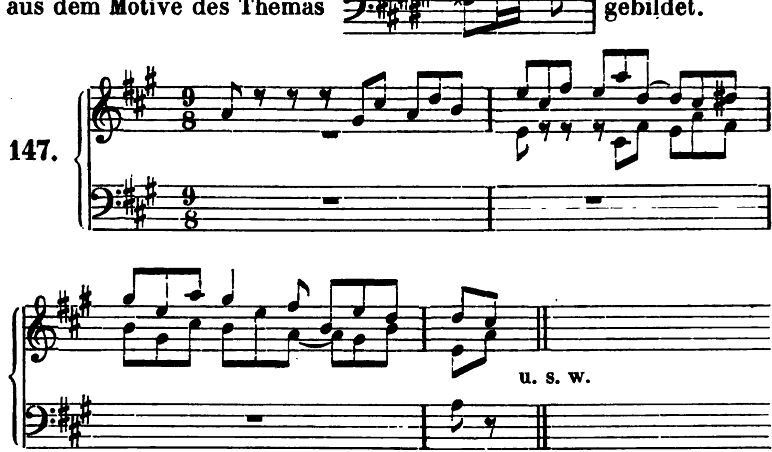


Die Nachahmung von im Thema enthaltenen Motiven durch den zur Beantwortung des Themas gegebenen Contrapunkt ist leicht ersichtlich.



Noch klarer als das vorhergehende Beispiel zeigt der Contrapunkt [Notenbeispiel] die Nachahmung in der Gegenbewegung vom thematischen Motive [Notenbeispiel] und ebenso enthalten die letzten Achtel des Contrapunkts [Notenbeispiel] die Nachahmung in der Gegenbewegung vom Anfange des Themas [Notenbeispiel].
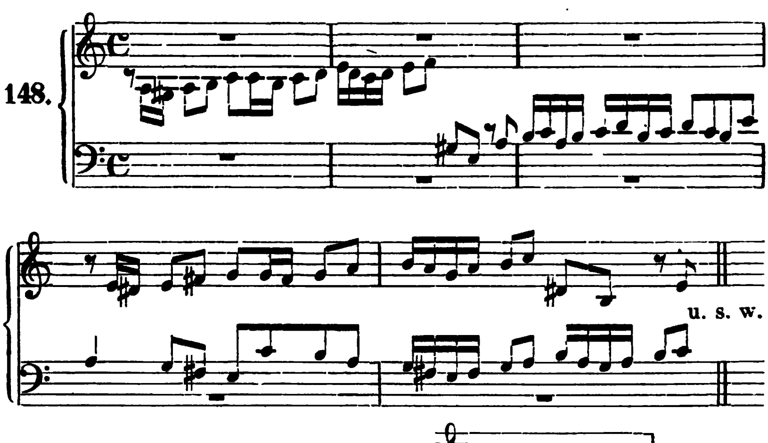
Hier ist ersichtlich der wesentliche Theil des Contrapunkts aus dem Motive des Themas gebildet.

147.
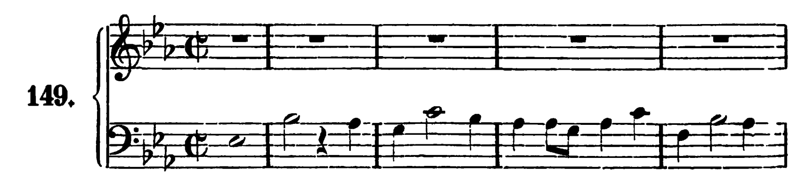


Die das Thema charakterisirenden Quartensprünge sind gleichfalls im Contrapunkt fortgeführt.
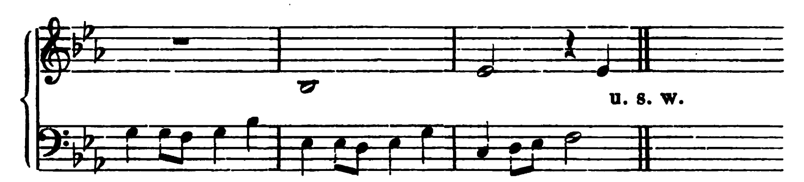
148.
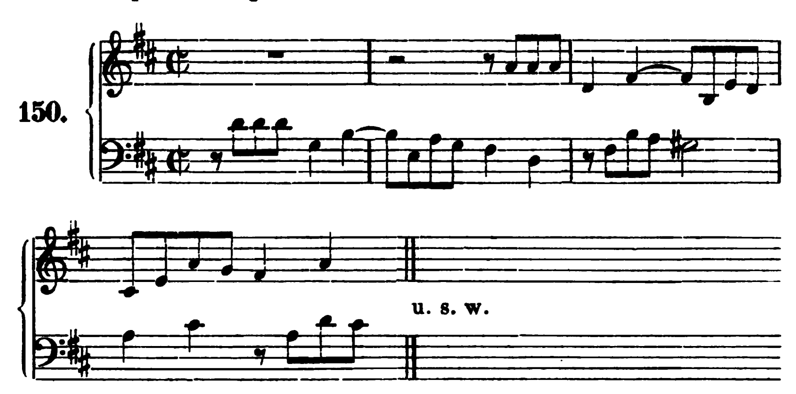


Das im Thema enthaltene Motiv wird im zweiten Takte des Contrapunkts weiter fortgesponnen.

149.





Das im vierten Takte des Themas vorkommende Motiv wird im Contrapunkt fortgeführt.
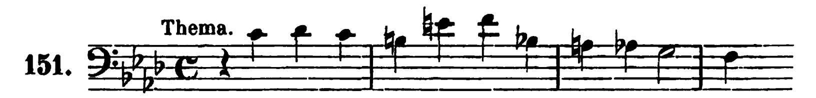


Die Benützung des gleichen Motivs in Thema und Contrapunkt liegt auf der Hand.
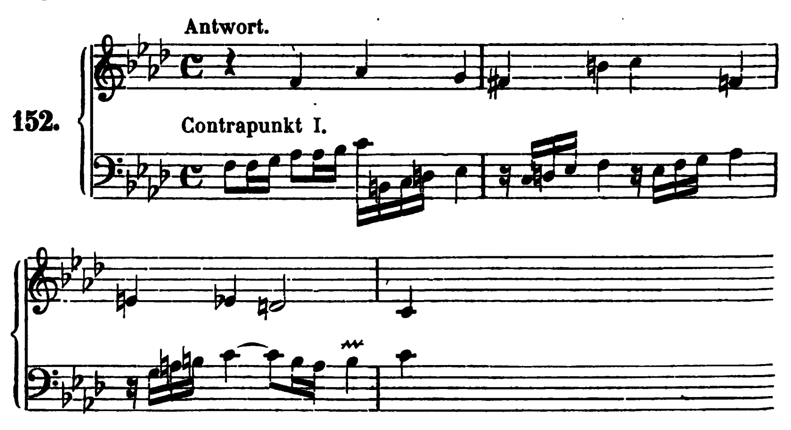
In all' den vorstehenden, Bach'schen Fugen entnommenen Beispielen, denen wir noch viele andre beizufügen wüssten, kann doch wahrlich nicht von einem Gegensatze die Rede sein. Wir wollen darum für diesen früher gebräuchlichen technischen Ausdruck lieber das Wort Contrapunkt geben. Dieses drückt genau das aus, was als Nachsatz beim Thema zur Begleitung der Antwort gegeben werden soll. Der Ausdruck Gegensatz aber verleitet den Anfänger leicht zu Übertreibungen. Um etwas recht Gegensätzliches zu geben, ist er versucht, einen sehr bewegten Contrapunkt zu einem ganz gehaltenen Thema oder zu dessen Antwort zu schreiben (oder auch umgekehrt), wodurch der einheitliche Charakter der Fuge verloren gehen muss.

§ 17. Wir haben den Contrapunkt zur Antwort gleichsam den Nachsatz des Themas genannt. Schon aus dieser Bezeichnung erhellt, dass es sich in diesem Falle nicht um etwas wenig Bedeutsames handelt. Der Contrapunkt kehrt in der strengen Fuge jedesmal (mit geringen, unwesentlichen Modificationen) mindestens in einer Stimme wieder; er bleibt derselbe, wie das Thema dasselbe bleibt. Dies ist bei den Hauptgruppen der Eintritte von Thema und Antwort meist solange der Fall, bis Engführungen des

Themas das Hinzutreten des Contrapunkts verhindern. Bleibt der Contrapunkt in **einer** Stimme derselbe, so können wir in einer drei- oder vierstimmigen Fuge je eine oder zwei freie Stimmen dazusetzen. In der vierstimmigen strengen Fuge finden wir oft zwei Contrapunkte in zwei Stimmen regelmässig mit dem Thema wiederkehrend. Die Ausführung bedingt zuweilen ein Abbrechen des Contrapunkts in einer Stimme; eine andre führt ihn weiter. Auch tauschen zuweilen die beiden contrapunktischen Stimmen aus den gleichen Rücksichten mitteninne ihre Rollen. Die eine Stimme führt den von einer andern begonnenen Contrapunkt zu Ende, während die andre Stimme den der ersten fortführt. Betrachten wir zu diesem Zwecke die vierstimmige *F*-moll-Fuge (Nr. XII Wohlt. Cl. Th. I). Das Thema stellt sich im Tenor in den folgenden drei Takten dar.
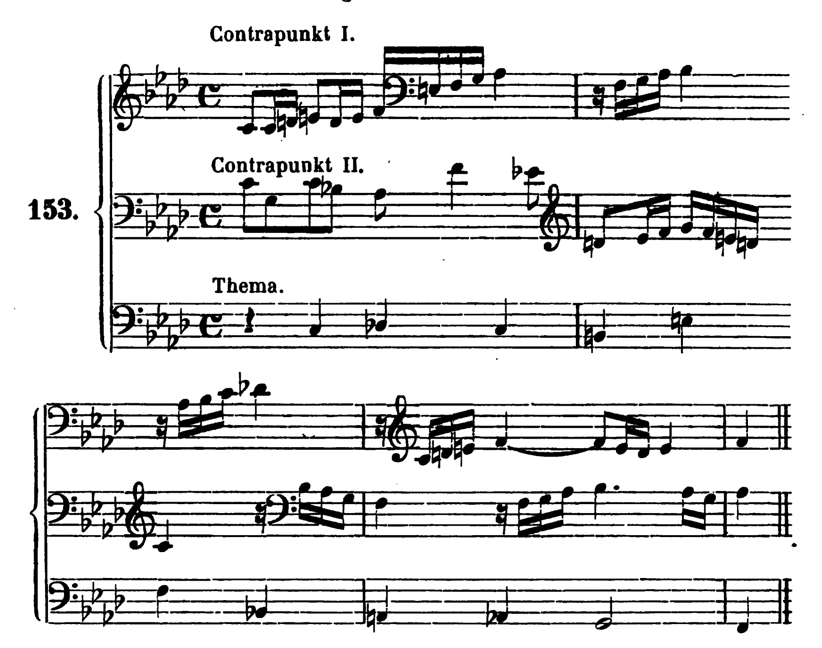


Da dies Thema keinerlei rhythmische Figuren zur Nachahmung im Contrapunkt bietet, so gestaltet Bach diesen ganz selbstständig und führt ihn bei dem Eintritte der Antwort im Alt folgendermassen:
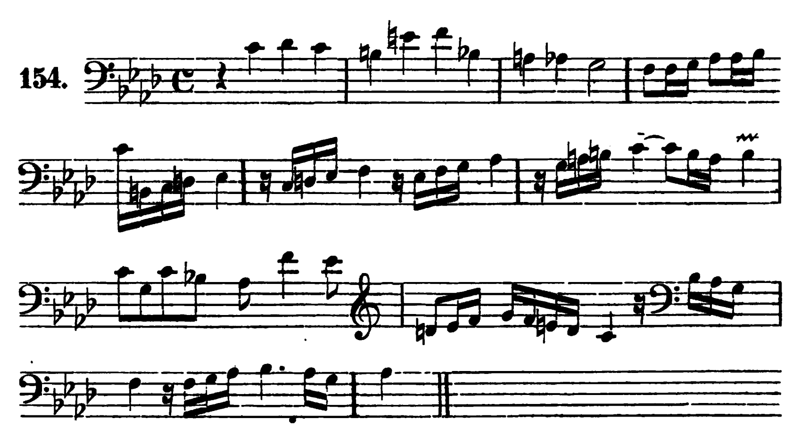


Nunmehr übernimmt beim Eintritte des Themas im Basse der Alt den vom Tenor bislang gegebenen Contrapunkt; der Tenor giebt zu diesen beiden Stimmen den zweiten Contrapunkt. Da die Fuge nicht für Gesang, sondern für Clavier geschrieben ist, so können die Stimmen den Umfang der Singstimmen überschreiten. Die kleine Änderung in den ersten Noten des Contrapunkts er-

klärt sich leicht durch die in Thema und Antwort nothwendigerweise verschiedenen Anfangsintervalle.



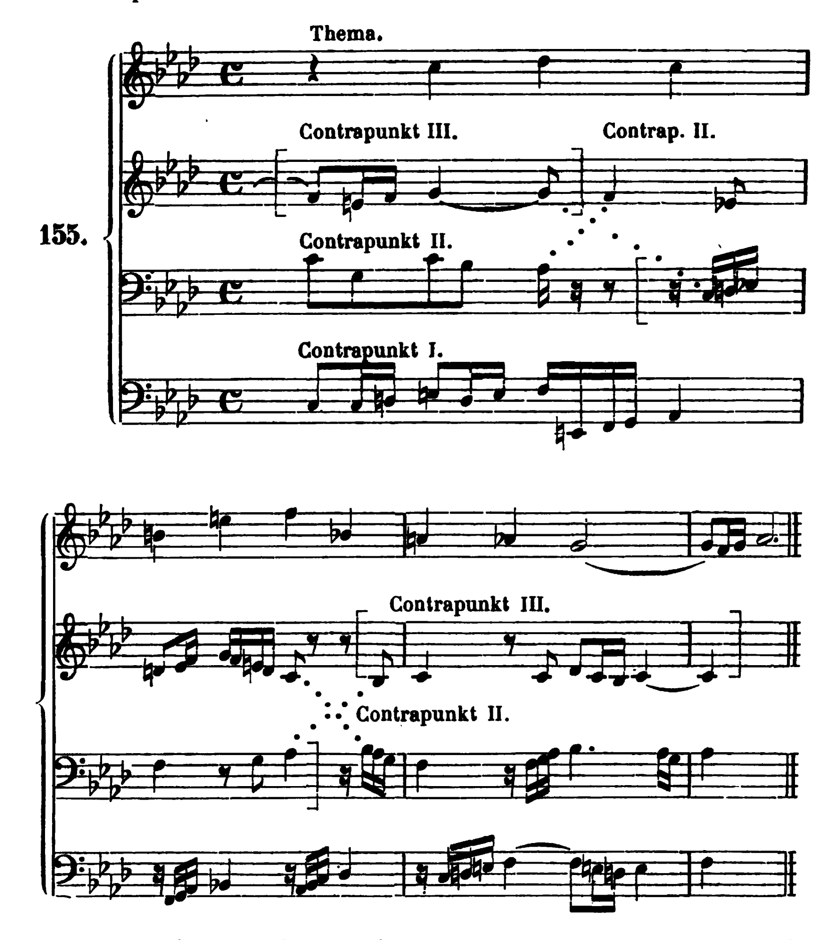
Der Tenorpart ergiebt in den ersten neun Takten der Fuge die hier zusammenhängend notirte Folge.



Beispiel 153 zeigt uns die contrapunktische Verwendung dieser neun Takte untereinander. Genau in derselben Weise finden wir durch die ganze Fuge hindurch zum Thema oder zur Antwort

dieselben Contrapunkte (mit ganz geringen Veränderungen) wieder. Der vierte Stimmeneintritt (die Antwort im Sopran) zeigt uns das Beispiel 153 mit versetzten Stimmen.

155.
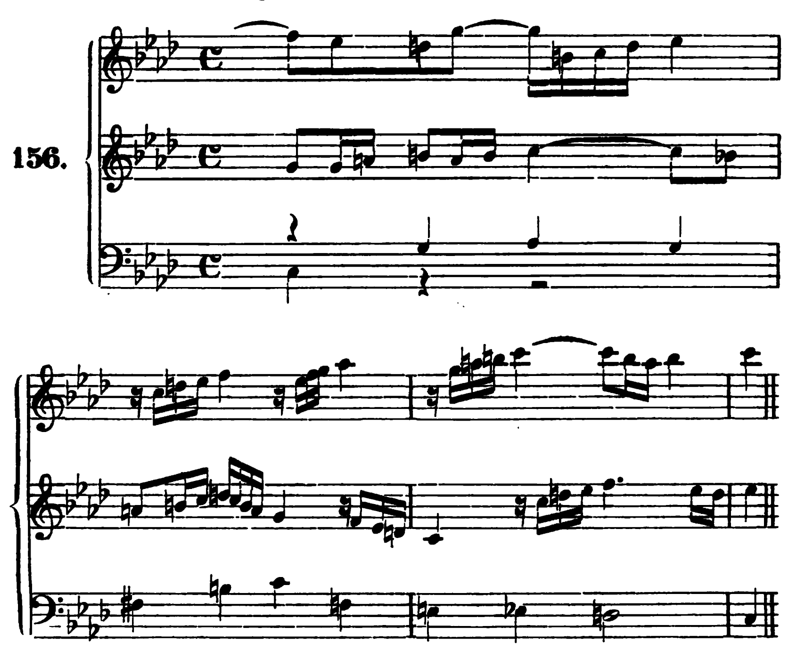


Alt und Tenor führen abwechselnd den Contrapunkt II und eine freie Stimme.

Der Tenor beginnt die zweite Hauptgruppe der Durchführungen des Themas im 19. Takte und bringt das Thema in der Dominante. Die Benützung der beiden Contrapunkte mit der unwesentlichen Variante des Anfangs vom zweiten Contrapunkte im Sopran, so wie der Wechsel der beiden Contrapunkte in den obern Stimmen inmitten des ersten Taktes bedarf kaum einer Erklärung. Der charakteristische kleine Nonenschritt des ersten Contrapunkts
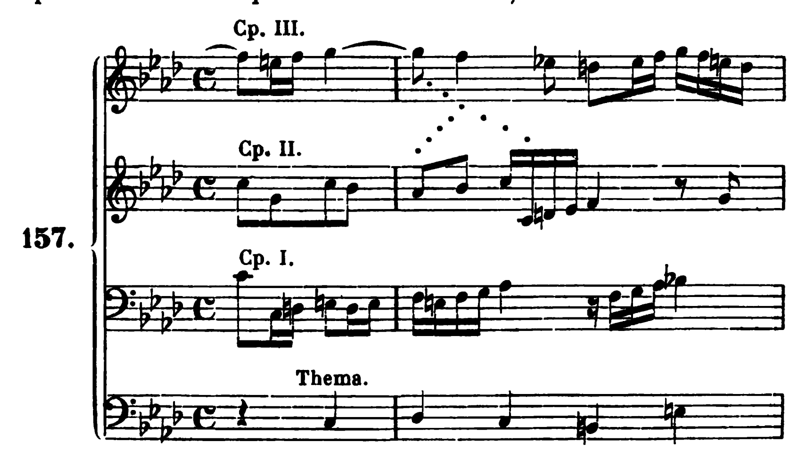
wird durch die Kreuzung der Stimmen hier als kleiner Secundenschritt vom Ohre aufgefasst.
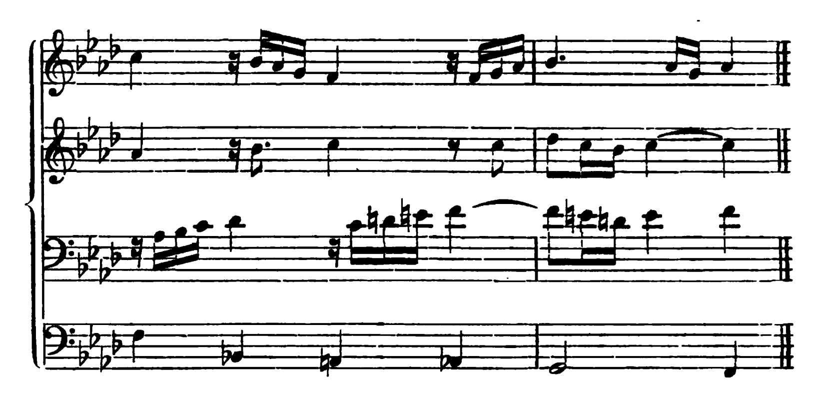
156.



Im 27. Takte der Fuge sehen wir beim Eintritte des Themas im Basse in den andern Stimmen nicht nur die beiden erwähnten Contrapunkte, sondern auch die vierte Stimme, die wir in Beispiel 155 als Contrapunkt III bezeichneten, wiedererscheinen.

157.
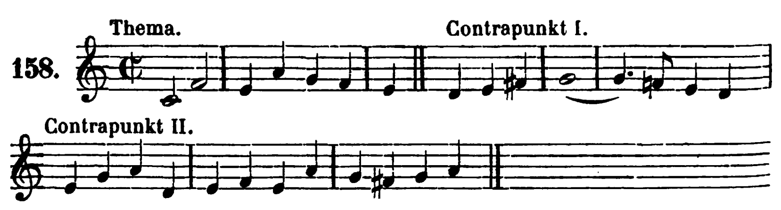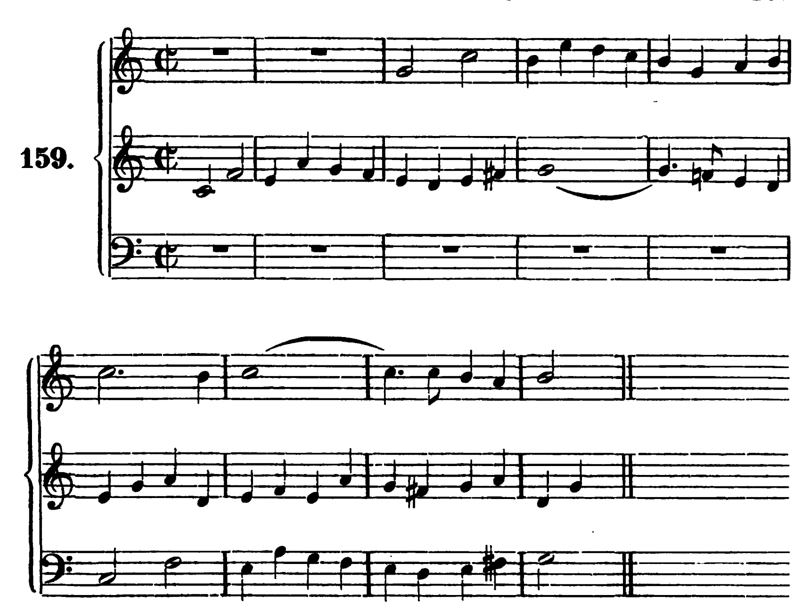




Nach dieser zergliedernden Darlegung des Beginnes der Fuge wird es dem Schüler leicht sein, die noch folgenden Eintritte des Themas Takt 34 im Alt, Takt 40 im Tenor, Takt 47 im Sopran und Takt 53 im Bass selbst zu analysiren. Man wird auch in andern Fugen Bachs, Haendels, Mozarts und anderer grosser Meister dieselbe Art der Verwendung des zuerst gebrachten Contrapunkts in der strengen Fuge finden.

Wechselt dagegen der Contrapunkt bei den verschiedenen Eintritten des Themas und der Antwort, wird er öfter oder jedesmal ein ganz andrer, so nennt man die Fuge eine freie. Ältere Theoretiker, darunter auch der hochberühmte Moritz Hauptmann, wollten diese Art der Fuge nicht eigentlich als zu Recht bestehend anerkennen. In der That widerstrebt auch ein stets wechselnder Contrapunkt dem eigentlichen Wesen der Fuge, und wir finden bei den alten klassischen Meistern wenig Beispiele dieser Gattung. Selbst die zweistimmige *E*-moll Fuge (Wohlt. Cl. Nr. X, Th. I) zeigt uns denselben Contrapunkt zum Thema consequent bei allen Eintritten desselben.

Die nächste Aufgabe des Schülers wird jetzt darin bestehen, dass er zu selbsterfundenen Themen einen Contrapunkt setzt, der in Verbindung mit dem Thema oder der Antwort als doppelter, in einer mehrstimmigen Fuge auch als dreifach contrapunktischer Satz zu verwenden ist. Wir zeigen dies am folgenden sehr einfachen Beispiele.



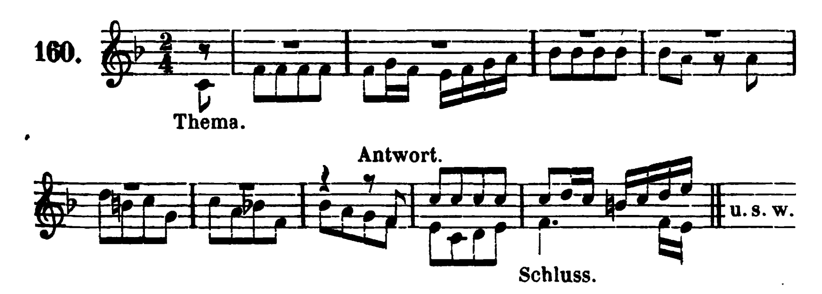
159.



Man ersieht sogleich, dass der Satz, vom Eintritte des Basses an dreifach contrapunktisch gearbeitet, sich zu verschiedenen Verkehrungen geeignet darstellt. Man vergleiche Lehrbuch des Contrapunkts § 25 und erste Abtheilung dieses Buches § 10. Beisp. 75.

Aus den vorstehenden Beispielen hat der Schüler ersehen, dass die Beantwortung des Themas sowohl mit der Schlussnote desselben, als auch kurz nach dieser eintreten kann. Doch selbst kurz vor dem Abschlusse des Themas kann die Antwort beginnen. Wir zeigen dies am folgenden Beispiele.

160.



Der Schüler möge bei seinen ersten Versuchen nur Thema und Antwort mit dem zur Antwort nothwendigen Contrapunkte zweistimmig entwerfen. Späterhin versuche er Thema, Antwort und
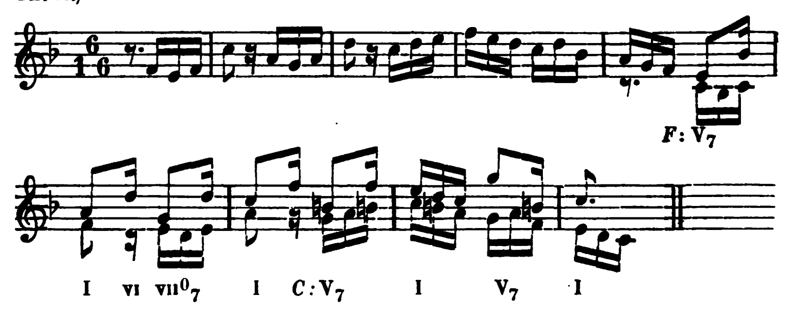
Wiederkehr des Themas mit zwei Contrapunkten als dreifach contrapunktisch gearbeiteten Satz zu entwerfen, wie Beispiel 159 ihm zeigt. *)

Neuntes Kapitel.
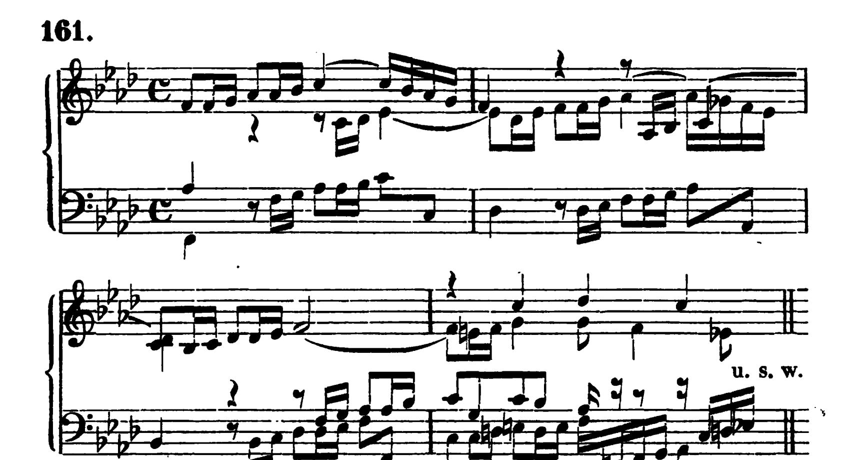
Der Zwischensatz.

§ 18. Zwischensatz oder Zwischenspiel nennt man einen oder mehrere zwischen den Schluss eines Themas oder dessen Beantwortung eingeschobene Takte, welche dazu dienen, den Wiedereintritt des Themas oder der Antwort vorzubereiten. Zwischenspiele sollen in kleinern Fugen kurz sein und, anknüpfend an das vorausgegangene Thema oder an dessen Contrapunkt, ihren Stoff aus einem von beiden herleiten. Ein kurzes charakteristisches Motiv aus dem Thema oder aus dem Contrapunkte, frei imitatorisch behandelt, wird am besten geeignet sein, den Wiedereintritt des Themas einzuleiten. Wir geben hier das erste Zwischenspiel aus der in § 17 analysirten *F*-moll-Fuge; dasselbe bildet die Verbindung zwischen den in den Beispielen 153 und 155 enthaltenen Durchführungen des Themas.

*) Wir müssen hier nochmals ausdrücklich erwähnen, dass die Tonart der Dominante durchaus nicht immer mit dem Eintritte der Antwort in der Dominante gleichzeitig auftreten muss. Die Tonart der Tonica herrscht zuweilen noch im ersten und zweiten Takte der Beantwortung des Themas in der Dominante vor und erst im Verlaufe der Beantwortung führt diese in die Tonart der Dominante. Dieser Fall tritt leicht ein bei der Beantwortung von Themen, welche mit der Quinte beginnen. Man vergleiche hierüber die Fugen Nr. 1 Wohl. Cl., Th. II und Nr. 11 ebendaselbst Th. I. Aber auch andre Themen geben mitunter den Beginn der Antwort in der Dominante in der Tonart der Tonica; z. B. (Fuge 11, Wohlt. Cl. Th. II.)



161.
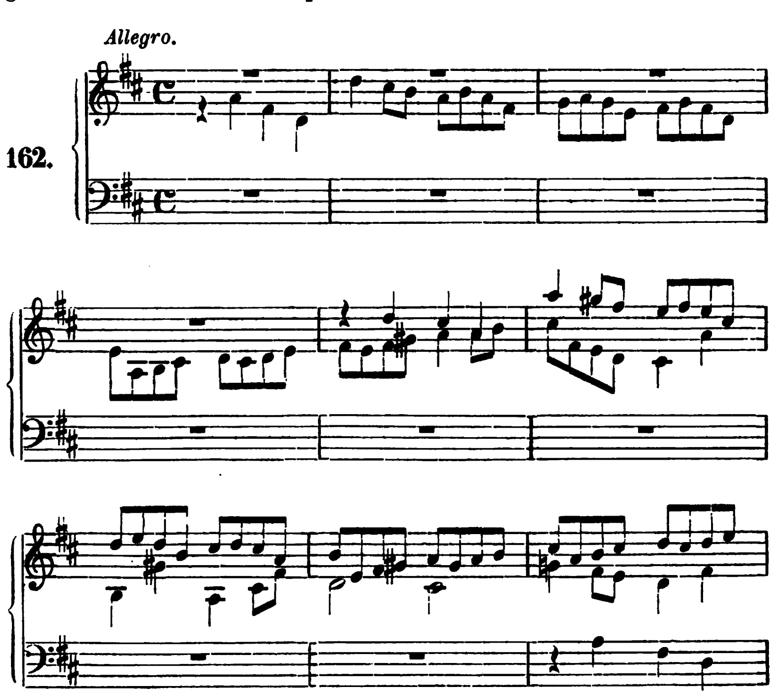


Dieses Zwischenspiel ist durch Nachahmungen des Anfangsmotivs vom Contrapunkte gebildet, wie auch alle andern Zwischenspiele der beregten Fuge Motive des Contrapunkts frei imitatorisch verwenden.
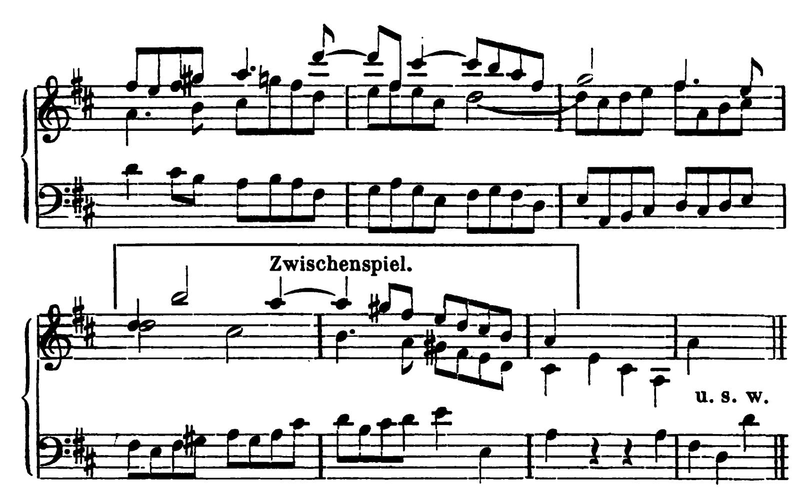
Nur längere, weit ausgeführte Fugen gestatten Zwischenspiele selbstständiger Art, wie z. B. die regelmässig wiederkehrenden Sequenzen in der *H*-moll-Fuge (Nr. XXIV, Wohlt. Cl. Th. I). Diese Sequenzen bieten, wie alle andern grössern Zwischenspiele in längern Fugen, dem Ohre gewissermassen Ruhepunkte dar und dienen dazu, die darauf folgenden Eintritte des Themas umso kräftiger und wirksamer hervortreten zu lassen. Wenn auch derartige längere Zwischenspiele in breit ausgeführten Fugen für Orgel oder für Orchester ihre berechtigte Stellung haben, so müssen wir doch an dem Grundsatze festhalten, dieselben im Allgemeinen nur als Bindeglieder zwischen Thema und Antwort oder zwischen Hauptgruppen thematischer Eintritte zu betrachten und wir wollen darum bei unsern nächsten Arbeiten die Zwischenspiele kurz und einfach halten. Zwischen dem ersten Eintritte von Thema und Antwort kann ein Zwischenspiel nicht stattfinden. Aber auch, wenn eine dritte Stimme das Thema und eine vierte die Antwort wiederbringt, so sollen die etwa nothwendigen Zwischenspiele so kurz als möglich gehalten sein. Dieselben können in solchen Fällen durch wenige Accorde, oft sogar nur durch einen einzigen Accord gebildet werden. Nachdem in der dreistimmigen Fuge Thema, Antwort und Thema, in der vierstimmigen sowohl das Thema, als die Antwort von je zwei Stimmen gebracht worden, und damit die erste Hauptgruppe der Stimmeneintritte ge-

geben ist, dann erst kann ein ausgeführteres Zwischenspiel folgen, um die zweite Hauptgruppe der Durchführungen von Thema und Antwort vorzubereiten und einzuleiten. Wir werden späterhin (bei der Modulationsordnung der Fuge) sehen, dass dieses erste grössere Zwischenspiel meistentheils in die Tonart der Dominante, in Fugen aus Molltonarten auch in die parallele Durtonart führt und mit einer Cadenz, am besten mit einer Halbcadenz, abschliesst.

Ist das Zwischenspiel aus einem Motive des Themas oder des Contrapunkts hergeleitet, knüpft es passend mit einer nachahmenden Wendung an, so wird es nicht als ein äusserliches Bindemittel erscheinen und den Fluss der Fuge nicht unterbrechen. Es würde den Raum dieses Lehrbuchs weit überschreiten, wenn wir eine Anzahl Zwischenspiele hierher setzen wollten; wir verweisen für diesen Fall zunächst auf das wohltemperirte Clavier von Bach, das wir in Jedermanns Händen voraussetzen müssen.
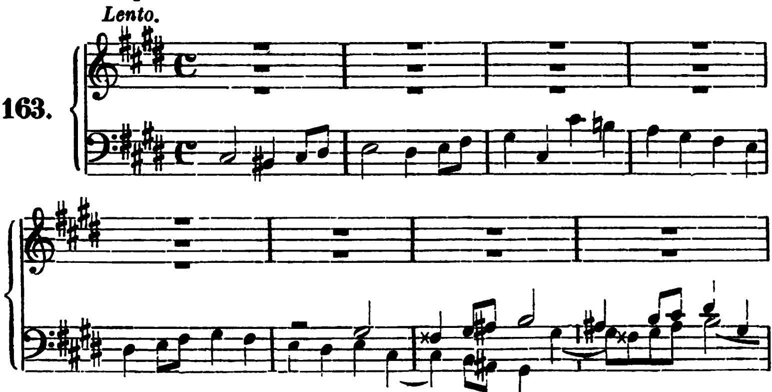
Die Aufgabe des Schülers ist nun, den Anfang einer dreistimmigen Fuge zu bilden; dies geschieht in der Weise, dass auf Thema und Antwort abermals das Thema gebracht und mit einem recht kurzen Zwischenspiele in die Tonart der Dominante übergeleitet wird. Hierzu Beispiel 162.
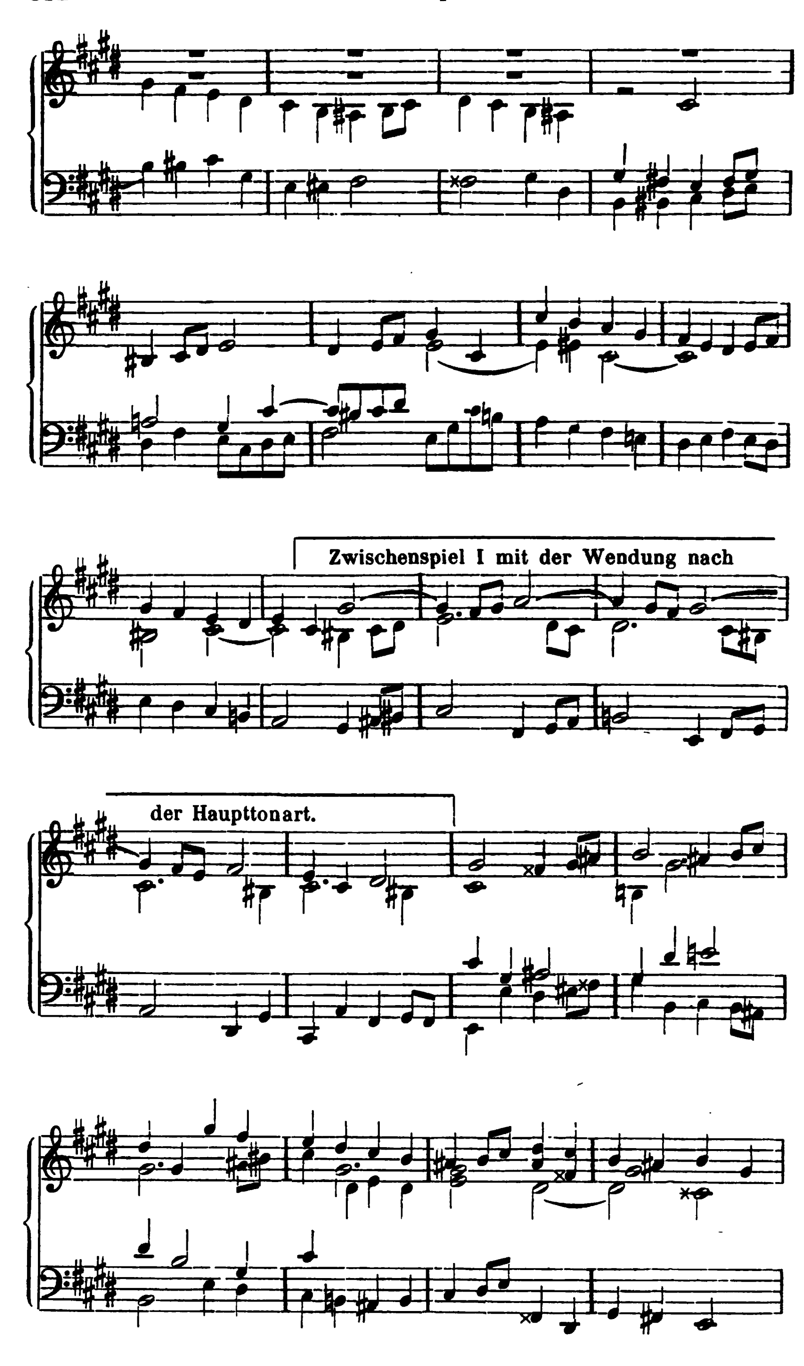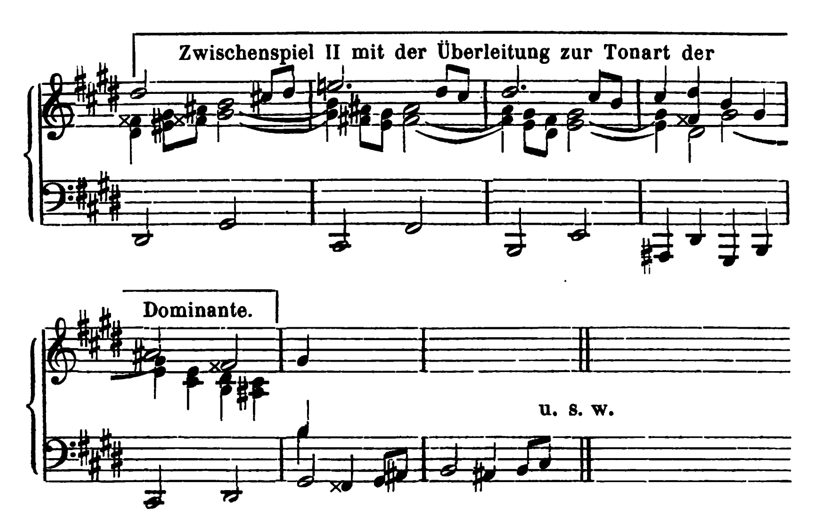




Wenn auch häufig genug in den Fugen der besten Meister schon nach der Antwort ein kurzes Zwischenspiel als Überleitung zum Eintritte des Themas in der dritten Stimme steht, so wollen wir doch bei den ersten Arbeiten der Schüler darauf halten, dass die ersten drei Stimmeneintritte ohne Zwischenspiel in gedrängter Folge gegeben werden, wie Beispiel 162 dies zeigt.

In der vierstimmigen Fuge kann auch schon nach dem Eintritte von drei Stimmen ein Zwischenspiel gebildet werden, das den Eintritt der vierten Stimme vorbereitet. Nachdem die vierte Stimme die Beantwortung des Themas gegeben, erfolgt dann das Zwischenspiel zur Überleitung in die Tonart der Dominante oder in Moll auch zur parallelen Durtonart. Beide Zwischenspiele müssen ihren Stoff dem Thema oder dem Contrapunkt entnehmen. Hierzu Beispiel 163.




Zwischenspiel I mit der Wendung nach
der Haupttonart.
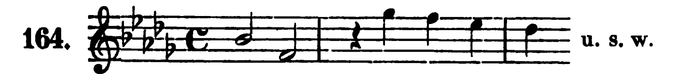


Dass aber auch die ersten vier Stimmeneintritte ohne irgend ein Zwischenspiel aufeinander folgen können zeigen beispielsweise die *C*-dur und die *Gis*-moll-Fuge (Wohlt. Cl. Th. I, Nr. I u. XVIII). Auch kann nach den ersten beiden Stimmeneintritten ein kurzes Zwischenspiel die dicht auf einander ohne Zwischenspiel folgenden Eintritte der dritten und vierten Stimme vorbereiten. Man betrachte das eintaktige Zwischenspiel Takt 4 der *G*-moll-Fuge (Nr. XVI Wohlt. Cl. Th. I) und die darauf folgenden Takte 5, 6 und 7. Ganz bestimmte Regeln lassen sich für diesen Fall nicht aufstellen. Der Schüler wird, wenn er Fugen guter Meister studirt, sehr bald sehen, dass trotz mancherlei Varietäten jederzeit der Grundsatz beibehalten werden muss, das Zwischenspiel nur als ein Nebensächliches in der Fuge zu betrachten. Man bringe deren wenige und kurze nur zum Zwecke, die Durchführungen des Themas natürlich und fliessend mit einander zu verbinden.

Zehntes Kapitel.

Die Engführung (stretta).
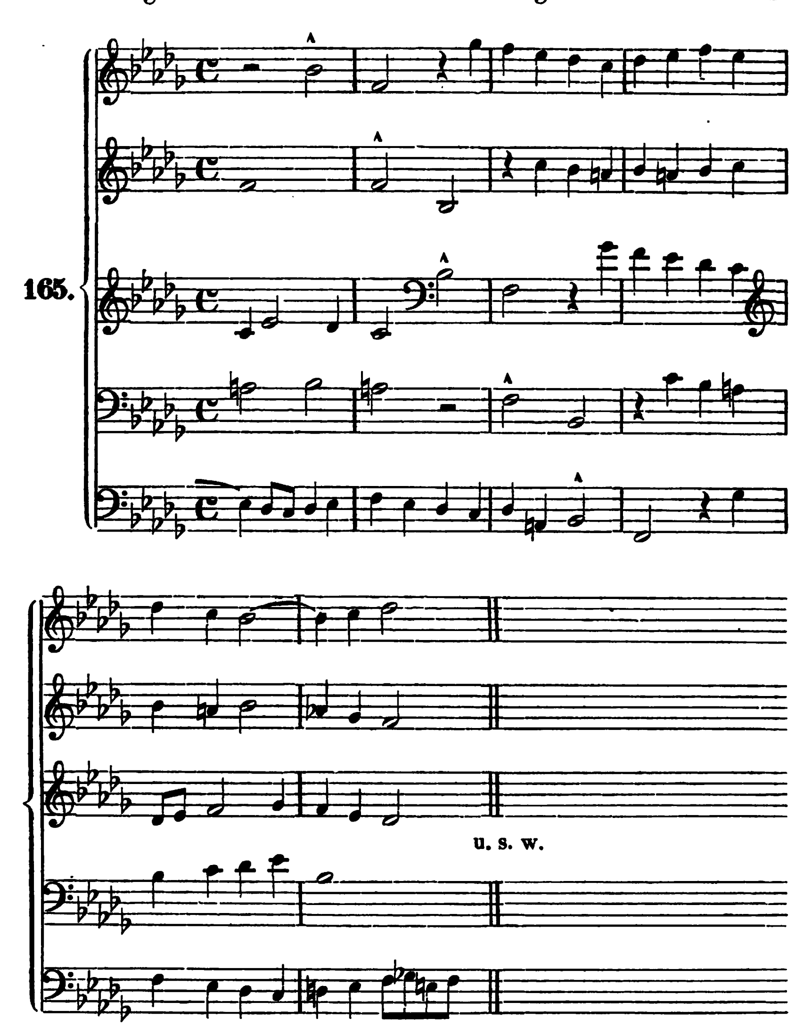
§ 19. Unter Engführung versteht man die in kurzem Zeitraume aufeinanderfolgende Einführung des Themas und der Antwort in zwei oder mehreren Stimmen in der Weise, dass eine zweite Stimme die Antwort beginnt, ehe die erste Stimme den grösseren Theil des Themas vorgetragen hat. Je mehr Stimmen sich an der Engführung betheiligen, je dichter die Eintritte von Thema und Antwort, oder Thema und Thema, oder Antwort und Antwort auf einander folgen, um so interessanter und um so wirkungsvoller wird die Engführung. Hier herrscht jedoch nicht der strenge Zwang des Canons. Schon weil Thema und Antwort in vielen Fällen nicht mit canonischer Treue nachgeahmt werden dürfen, kann die Nachahmung nicht ganz streng sein. Aber auch nach andrer Richtung hin kann man sich mehrfach Freiheiten erlauben. So braucht das ganze Thema oder die vollständige Beantwortung des ganzen Themas durchaus nicht in allen bei der Engführung betheiligten Stimmen gegeben zu werden. Es genügt, wenn die hervorstechenden ersten Noten des Themas oder der Antwort in einer Stimme gegeben waren; diese Stimme kann alsdann frei werden, wenn eine andere mit Thema oder Antwort zur Engführung hinzutritt. Auch kann man im Verlaufe des Themas einzelne Intervalle desselben verändern; dies kann der Modulation halber geschehen, oder um andern Stimmen die Betheiligung an der Engführung zu gestatten. Man suche aber das Thema in den äussern Stimmen möglichst vollständig und möglichst getreu wiederzugeben, denn in diesen Stimmen tritt es am meisten hervor.

Eine ganz regelmässig gebildete Engführung — wie es deren übrigens nur wenige giebt — soll erst nach mehreren Durchführungen von Thema und Antwort gegen den Schluss der Fuge hin erscheinen. Es sollen sich alle Stimmen an ihr betheiligen und zwar in derselben Reihenfolge wie sie zuerst Thema und Antwort gebracht haben. Eine der wenigen ganz regelmässig in dieser Weise gebildeten Engführungen theilen wir hier mit. Es ist die aus der fünfstimmigen *B*-moll-Fuge (Nr. XXII des Wohlt. Cl. Th. I) von Bach. Das Thema der Fuge lautet folgendermassen:
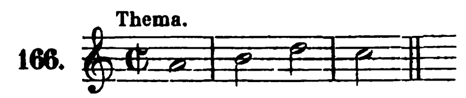
164. 

In der Engführung tritt jedesmal das Thema oder dessen Beantwortung mit der zweiten Note der vorhergehenden Stimme ein.

165.



Der Schüler versuche nun ein derartiges Sätzchen nachzubilden; er wähle dafür ein recht einfaches Thema von wenigen Noten. Dies wird ihm am leichtesten eine möglichst gedrängte und doch dabei getreue Einführung von Thema und Antwort gestatten. Wir zeigen ihm dies am folgenden sehr einfachen Beispiele.
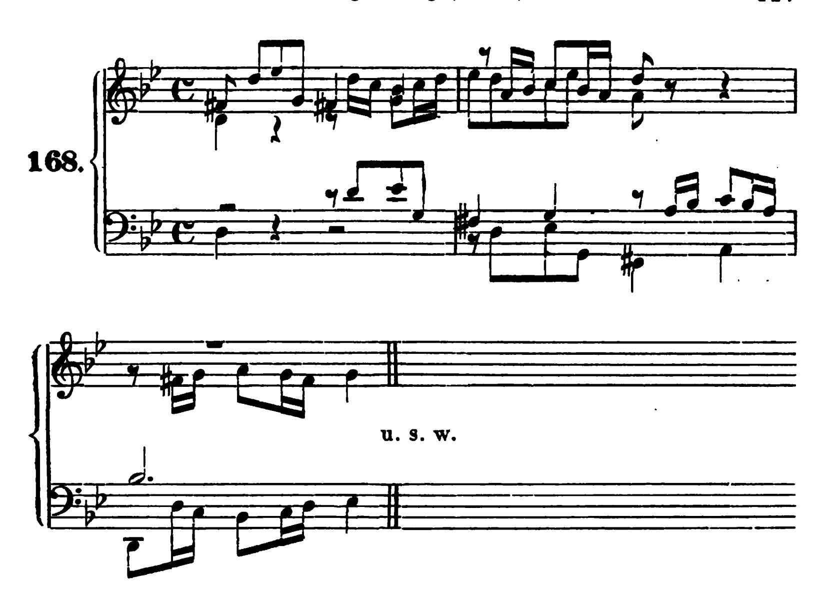


Die Engführung beginnt mit der Antwort; der letzte Ton derselben musste chromatisch erhöht werden, um die Eintritte der andern Stimmen zu ermöglichen. Es folgen Sopran, Alt, Tenor, Bass I und II dicht aufeinander.
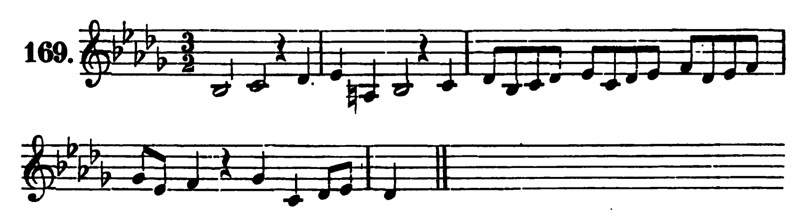
167.

u. s. w.
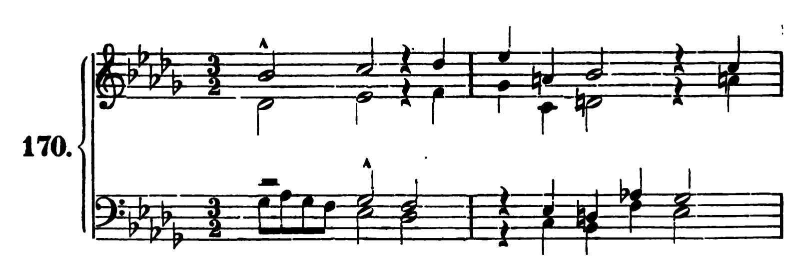
Man kann aber die Engführung in mannigfach verschiedener Art bilden. Das folgende Beispiel zeigt die Nachahmung des Themas in der Octave in drei Stimmen. Es sind die Takte 28 und 29 der *G*-moll Fuge (Wohlt. Cl. Nr. XVI, Th. I).
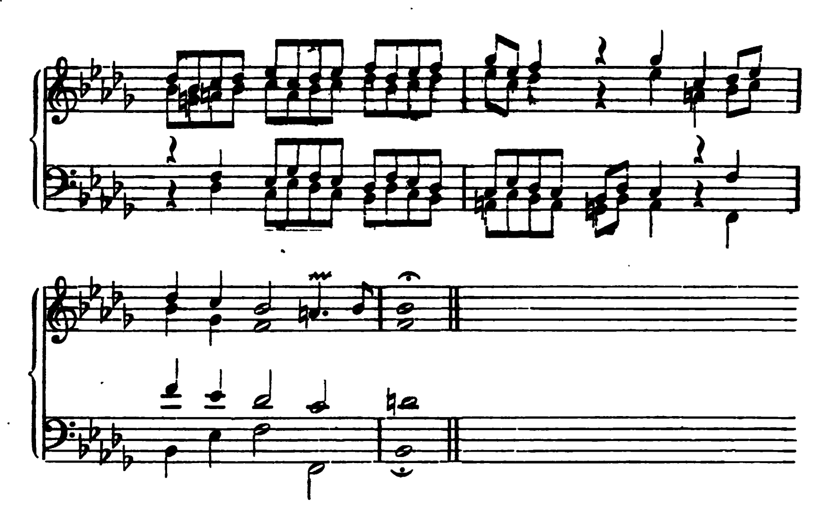


Besonders interessant wird die Engführung, wenn die Nachahmung in der Gegenbewegung ausgeführt wird. Wir setzen hierher das Thema und die Engführung aus der *B*-moll-Fuge (Nr. XXII Wohlt. Cl. Th. II) von Bach.
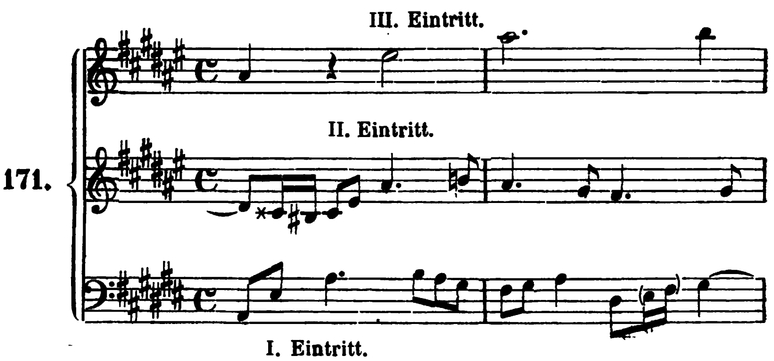


In der Engführung bringen zwei Stimmen das Thema in grader Bewegung gleichzeitig. Auf die zweite Note des Themas treten die beiden andern Stimmen mit dem Thema in Gegenbewegung ein.
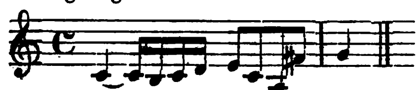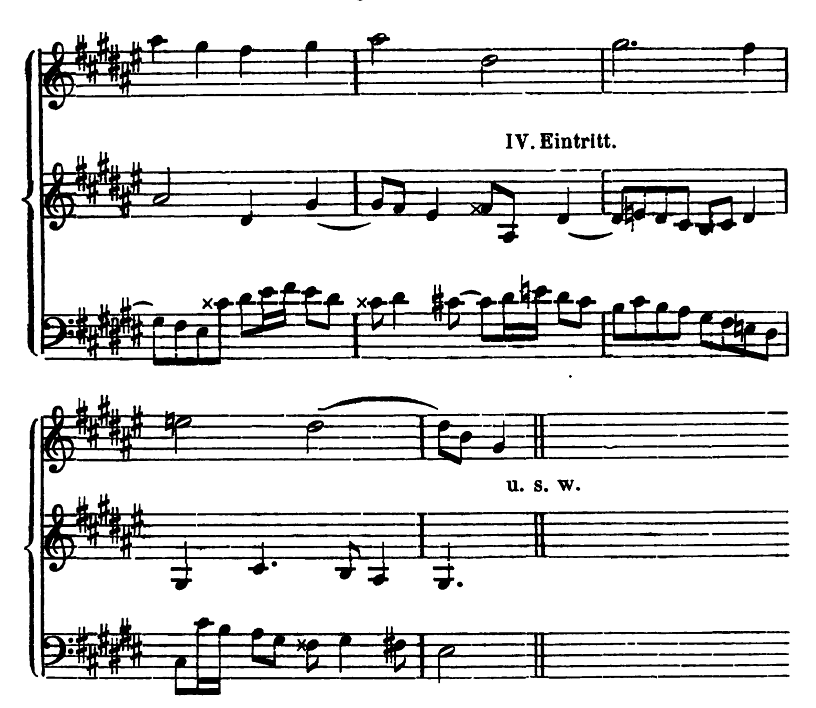




§ 20. Auch durch Vergrösserung (per augmentationem) des Themas kann eine Engführung gebildet werden. Dies wird namentlich bei Orgelfugen*) und bei Fugen für Orchester vorzügliche Wirkung machen, wenn das Thema in Noten von längerer Dauer im Pedal oder im Orchester durch Posaunen ausgeführt erklingt. Eines der geistvollsten Beispiele einer Durchführung mit gleichzeitig zwei verschiedenen Vergrösserungen der Antwort des Themas und der Antwort selbst in ihren ursprünglichen Noten bietet die *Dis*-moll-Fuge (Nr. VIII, Wohlt. Cl. Th. I).



*) Man sehe den Eintritt des Pedals mit dem Thema in der Vergrösserung in Bachs Orgelfuge in *C*.





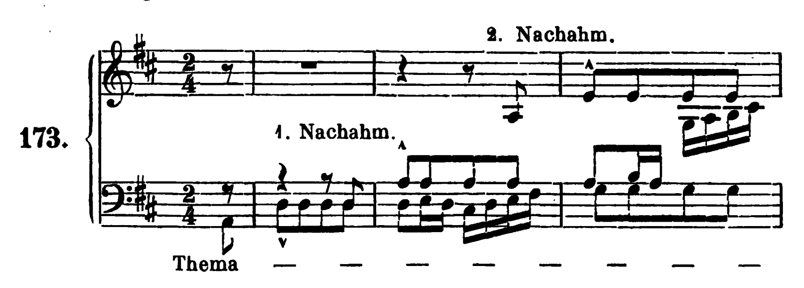
Die erwähnte Fuge bietet eine so grosse Anzahl von Engführungen aller Art dar, dass wir sie dem Schüler ganz besonders zum Studium empfehlen. Es sind fast alle Arten der Nachahmung bei den verschiedenen Engführungen zur Anwendung gebracht, sowohl die Gegenbewegung, als die grade Nachahmung in verschiedenen Intervallen, die Imitation in halb und in doppelt so grossen Noten zwischen zwei und drei Stimmen.

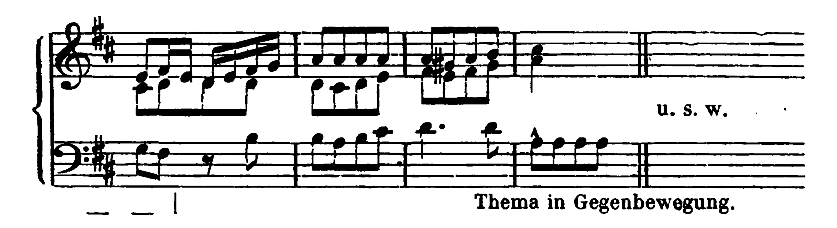
Der Schüler ersieht, dass man jede Art der Imitation bei der Engführung der Fuge um so leichter anwenden kann, als die Nachahmung nicht mit derselben Treue und Strenge consequent durchgeführt werden muss, wie im Canon. Nur beziehentlich der Nachahmung durch Verkleinerung (per diminutionem) möchten wir bemerken, dass dieselbe zumeist dem Charakter der Fuge nicht angemessen ist. Ein an und für sich gutes und würdiges Fugenthema erhält durch die Verkleinerung sehr leicht ein dem ganzen Tonstücke unangemessenes und unpassendes Wesen. Dass die e r s t e Note des Themas oder der Antwort auch verkürzt werden darf, hat der Schüler aus Beispiel 171 ersehen. Dies kann ja auch schon bei den ersten Eintritten von Antwort oder Thema ohne Nachtheil für den Charakter des Stückes geschehen. (Vergl. § 15.)

Der Schüler übe sich in allerhand Engführungen, zuerst zweistimmig mit einer oder zwei freien Stimmen; hierzu das folgende Beispiel einer Engführung zwischen Sopran und Bass, die Mittelstimmen sind frei. (Vergleiche Beisp. 163.)

172.

Alsdann versuche man eine Engführung mit drei Stimmen etwa in folgender Weise:





Man kann diese Engführung fortsetzen, indem man das Thema und die andern Stimmen in der Umkehrung zu bringen versucht. Späterhin versuche man auch Engführungen, bei denen sich vier Stimmen betheiligen; z. B.
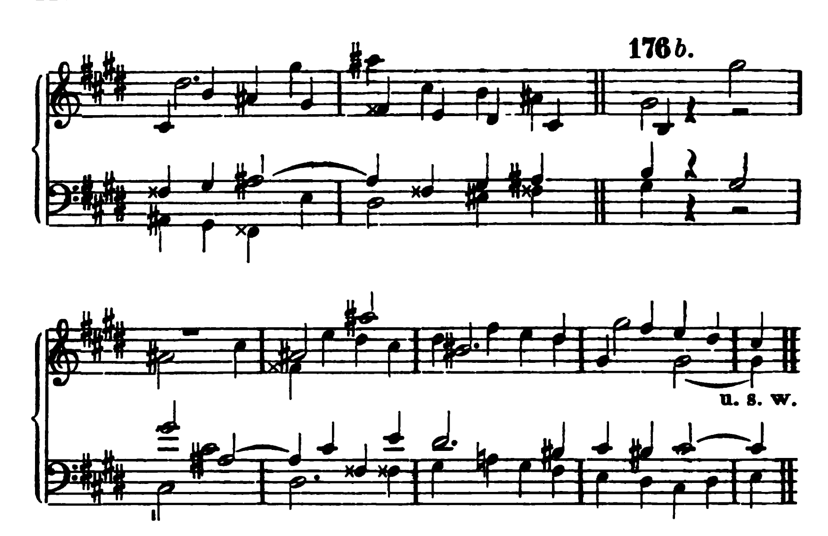
Thema.

174.

175.

u. s. w.

176 *a*.



Eine Engführung von drei Stimmen, in welcher die Nachahmung in Gegenbewegung und in der Vergrösserung erfolgt, hat der Schüler in § 7 Beisp. 62 dieses Lehrbuchs kennen gelernt. Der Kunstjünger, welcher seinen Blick für contrapunktisch-imitatorische Combinationen durch ernste Studien im Canon geübt und geschärft hat, wird mit Leichtigkeit eine oder die andre Engführung mit fast jedem Fugenthema zu bilden wissen, da er alle Arten der Nachahmung beliebig in irgend welchem Intervalle frei zur Anwendung bringen darf. So sehr nun aber auch eine oder mehrere Engführungen der Fuge zur Zierde gereichen, so ist die Engführung doch nicht ein unumgänglich nothwendiger Bestandtheil einer jeden Fuge. Wir haben das schon weiter oben ausgesprochen und wiederholen es hier, damit der Schüler bei spätern Arbeiten sich nicht hindern lasse, ein gutes und charakteristisches Fugenthema zu bearbeiten, wenn dasselbe sich zufällig nicht zur Engführung geeignet erweisen sollte. Auch hüte man sich, vor der Composition einer Fuge das Thema gewissermassen auf Engführungen hin zu construiren. Im Allgemeinen wird mehr oder weniger ein jedes wirklich gute Fugenthema derart gebildet sein, dass man es auf die eine oder die andre Art in die Enge führen kann. Dass aber auch eine Fuge ohne ausgeführte Engführung vollkommen berechtigt ist, beweisen viele herrliche Fugen Bach's und andrer Meister zur Genüge.

Noch weniger braucht die Fuge — wie schon früher erwähnt wurde — einen Orgelpunkt zu enthalten; dieser ist überhaupt nur in vier- oder fünfstimmigen Fugen anzubringen. Er kann auf

der Dominante oder auf der Tonica, oder auf Tonica und Dominante zugleich eintreten; immer aber muss dies auf einem rhythmisch und metrisch bestimmten Zeitpunkte geschehen. Erscheint der Orgelpunkt gegen den Schluss der Fuge und bleibt der Orgelpunktbass nicht bis zum vollendeten Schlusse des Tonstücks liegen, so darf man ihn nicht willkürlich abbrechen, man muss ihn vielmehr alsdann an geeigneter Stelle weiterführen. (Siehe Band I, Lehrbuch der Harmonie, § 58.)

Elftes Kapitel.

Die Form der Fuge.

§ 21. Nachdem wir in den vorstehenden Kapiteln die einzelnen Bestandtheile der Fuge aufgezählt und deren Wesen erklärt haben, bleibt uns noch übrig, dem Schüler zu zeigen, wie die einzelnen erwähnten Glieder sich zu einem wohlgeordneten Ganzen vereinigen sollen. Dies kann auf mannigfach verschiedene Weise geschehen, denn die Form der Fuge ist keineswegs eine so streng abgegrenzte, als beispielsweise die eines Menuetts, eines Marsches oder einer Tanzform. Die Fuge lässt sich in ihrer Formung und Gestaltung nicht bestimmt abgrenzen. Wir können nur ihre allgemeinen Umrisse kennzeichnen. Die Ausdehnung einer Fuge wird von der Art des Themas, von der Anzahl von Stimmen, welche sich an der Fuge betheiligen, von den ausführenden Factoren, von der Phantasie und der grössern oder geringern contrapunktischen Meisterschaft des Autors abhängen.

Im Allgemeinen dürfen Fugen nicht zu lang ausgedehnt werden', wenn man nicht Gefahr laufen will, dass der Hörer ermüdet und nicht mehr befähigt bleibt, den contrapunktischen Combinationen des Tonstückes mit voller und ungetheilter Aufmerksamkeit zu folgen. Eine Fuge von der Länge und Ausdehnung, wie sie das über alle Beschreibung wunderbare erste Kyrie der *H*-moll-Messe von Bach darbietet, dürfte in ihrer Art einzig dastehen.

Bei längern Fugen wird man — wie schon früher gesagt wurde — grössere freie Zwischensätze einschalten dürfen. Bei kürzern Fugen beobachte man die folgende Modulationsordnung, welche im Wesentlichen allen musikalischen Kunstformen zu Grunde liegt, wie wir ja auch annehmen können, dass alle unsere neuern ernsten Kunstformen sich aus der Fuge heraus entwickelt haben.

Das Thema beginnt in der Haupttonart; die Antwort erfolgt in der Dominante mit dem Schlusse des Themas, zuweilen kurz vor, mitunter auch kurz nach dem Schlusse desselben. Eine dritte Stimme bringt das Thema wieder in der Haupttonart; ist die Fuge vierstimmig, so soll die vierte Stimme die Beantwortung des Themas wieder in der Dominante bringen. Dass kurze Zwischenspiele zwischen dem Eintritte der dritten oder der vierten Stimme gegeben werden dürfen, ist bekannt.

Nach dieser ersten Gruppe der Einführungen von Thema und Antwort leitet ein Zwischenspiel in die Tonart der Dominante über, und nunmehr beginnt die zweite Gruppe der Durchführungen in der Weise, dass diejenige Stimme, welche zuerst das Thema in der Haupttonart vorgetragen hat, es jetzt in der Tonart der Dominante und zwar in der Form der Antwort zuerst bringt. Ihr folgt die Stimme, welche beim Beginne der Fuge zuerst die Beantwortung des Themas gegeben hatte, nunmehr mit dem Thema in der Haupttonart, die dritte Stimme bringt die Antwort in der Tonart der Dominante, die vierte das Thema in der Haupttonart.

Ist die Fuge in einer Molltonart geschrieben, so wird das Zwischenspiel auch wohl nach der parallelen Durtonart überleiten, und die zweite Hauptgruppe der Durchführungen enthält alsdann in der Stimme, welche das Thema beim Beginne der Fuge zuerst vorgetragen hat, wiederum das Thema nach Dur übertragen, die zweite Stimme bringt die Antwort in der Dominante, die dritte das Thema wieder in der parallelen Durtonart, die vierte Stimme giebt die Antwort in der Dominante.

Dieser Fall kann selbstverständlich nur dann eintreten, wenn das Thema sich zu einer Übertragung nach der Durtonart eignet. Sehr oft ist dies gar nicht möglich, ohne dass das Thema wesentlich von seinem Reize verliert. Überhaupt herrscht in der zweiten Hauptgruppe der Durchführungen eine weit grössere Freiheit, als bei den ersten Einführungen von Thema und Antwort gestattet war. Die Eintritte von Thema und Antwort können dann bald früher, bald später aufeinanderfolgen. Die Antwort kann in einer Stimme in Form einer beginnenden Engführung eintreten, ehe die erste Stimme den Vortrag des Themas zum grössern Theil vollendet hat. Die Antwort kann aber auch erst später erfolgen, sodass zwischen Thema und Antwort ein Zwischenspiel eingeschaltet ist. Auch ist man in der Wahl der Tonart bei den spätern Eintritten von Thema und Antwort der zweiten Hauptgruppe weniger streng, als dies bei den Eintritten der ersten Gruppe der Fall sein musste. Man giebt die Antwort, oder einen spätern Eintritt des Themas in der zweiten Gruppe zuweilen in der Tonart der Unterdominante,

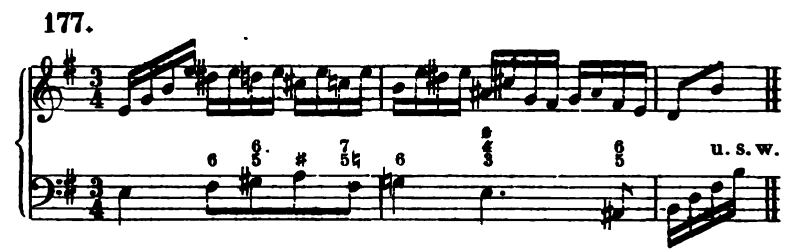
oder in einer andern nahverwandten Tonart. Auch folgen zuweilen Thema und Thema, Antwort und Antwort aufeinander, je nachdem die Modulation in die eine oder in die andre Tonart dies wünschenswerth erscheinen lässt. Es muss hier aber wiederholt ganz besonders darauf aufmerksam gemacht werden, dass Modulationen in entfernte Tonarten und Eintritte des Themas oder der Antwort in denselben durchaus nicht im Wesen der Fuge sind. Selbst die grössten und am weitesten ausgeführten Fugen unsrer berühmten Meister berühren immer nur der Haupttonart nahverwandte Tonarten. Wir haben das schon des Breitern weiter oben (§ 14) ausgesprochen, kommen aber der Wichtigkeit des Gegenstandes halber hier nochmals darauf zurück, weil in unsrer Zeit das harmonische und modulatorische Raffinement gewissermassen in der Luft liegt, und der Schüler, um seine Arbeiten »interessant« zu machen, leicht versucht wird, es auch in die Fuge hineinzutragen, wo es nun allerdings am wenigsten an seinem Platze ist.

Die dritte Hauptgruppe, zu welcher ebenfalls durch ein Zwischenspiel übergeleitet wird, ist eine zusammengezogene (stretta) gedrängte Darstellung von Thema und Antwort in derselben Aufeinanderfolge, wie bei der ersten Hauptgruppe; es ist dies die Engführung. Vor derselben kann auch ein Ruhepunkt, am besten in Form eines Halbschlusses, eintreten, um die Eintritte der Engführung noch besser hervorzuheben, doch ist dies durchaus nicht etwa nothwendig. Wir ziehen es sogar vor, wenn ein solcher Ruhepunkt nicht vorhanden ist, denn er unterbricht doch immer den natürlichen Fluss und die fortlaufende Entwicklung der Fuge. Nach der Engführung führt man die Stimmen frei zum Schlusse. Dies ist die kürzeste und einfachste Form der Fuge.
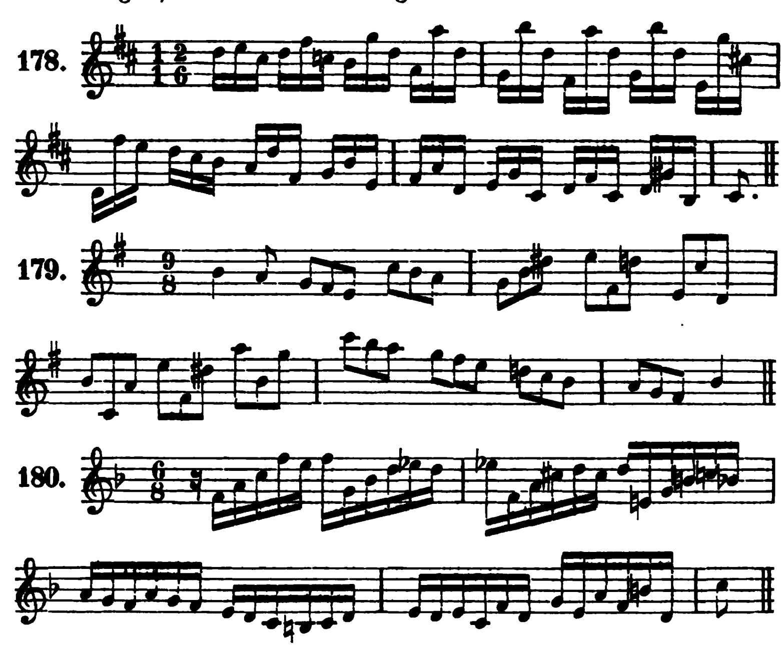
Die zweistimmige Fuge.
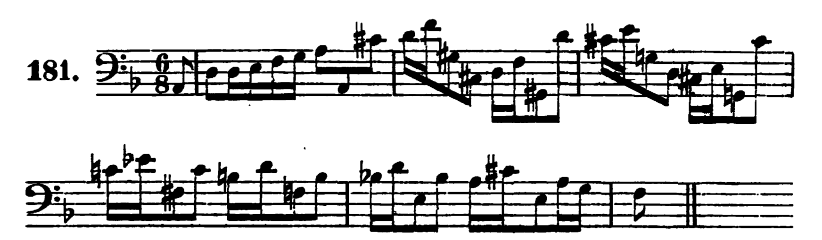
§ 22. Wir müssen jetzt dem Schüler die beregte kürzeste Form der Fuge an einem möglichst einfachen Beispiele vor die Augen führen und werden zu diesem Zwecke eine ganz kleine zweistimmige Fuge hierhersetzen. Der Schüler mag bei seinen ersten Versuchen gleichfalls zweistimmig und in knappster Form arbeiten. Wir betrachten aber derartige Übungen nur als Vorarbeiten zum Studium der Fuge, lediglich zu dem Zwecke, damit der Schüler den kürzesten Umriss einer Fuge bilden lernt. Dieser kürzeste Umriss wird jedoch bei mehrstimmigen Fugen selten oder nie genau eingehalten werden können. Die Zweistimmigkeit widerstrebt dem eigentlichen polyphonischen Wesen der Fuge ganz und gar. Eine zweistimmige Fuge für Singstimmen dürfte

bei der Dürftigkeit und bei den durch die Strenge des zweistimmigen Stils auferlegten Beschränkungen recht armselig ausfallen und müsste wirkungslos bleiben. Schreibt man eine zweistimmige Fuge für Piano, Orgel oder zwei Violinen, so stehen allerdings mehr Hülfsmittel zu Gebote. Man kann dann durch Figuren die der Melodie zu Grunde liegende Harmonie gewissermassen andeuten, sie gleichsam in der Breite darstellen. So verfährt Bach in der einzigen zweistimmigen Fuge des wohltemperirten Claviers. Die in die melodische Zeichnung dieses Themas hineingewebte Harmonie lässt sich gar nicht verkennen, und wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir sie in folgender Weise auffassen.
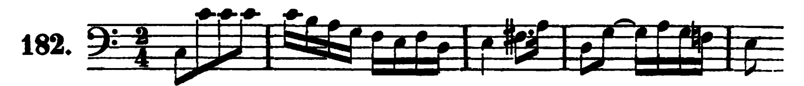


Ebenso verfährt Aug. Alex. Klengel in seinen zweistimmigen Clavierfugen, von denen wir einige Themen hierhersetzen.
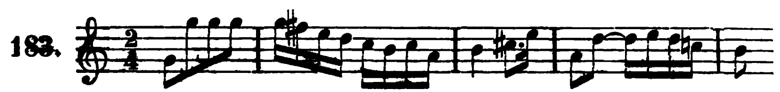




Die Bearbeitung solcher Themen ist aber eine Aufgabe, die wir dem Anfänger gar nicht zumuthen dürfen, und doch sind derartige Themen nothwendig, wenn man im zweistimmigen Stile ein wirkungsfähiges Musikstück als Fuge bilden will. Danach ist es eigentlich eine viel schwierigere Aufgabe eine zweistimmige Fuge zu schreiben, als eine drei- oder vierstimmige. Nichts destoweniger müssen wir mit zweistimmigen Arbeiten beginnen, damit der Schüler die Fuge zunächst im engsten Rahmen kennen lernt. Man soll aber den Schüler nicht gar zu lang an diesen Studien festhalten, wir betrachten sie zunächst nur als Vorübung für die mehrstimmige Fuge; auch lege man nicht einen zu strengen Massstab an diese ersten Versuche des Schülers. Hat er einige Specimina dieser Gattung gefertigt, hat er dabei brauchbare Themen, einen guten Contrapunkt erfunden und die Fuge gleichsam »in nuce« bilden gelernt, so gehe man zu dreistimmigen Arbeiten weiter.
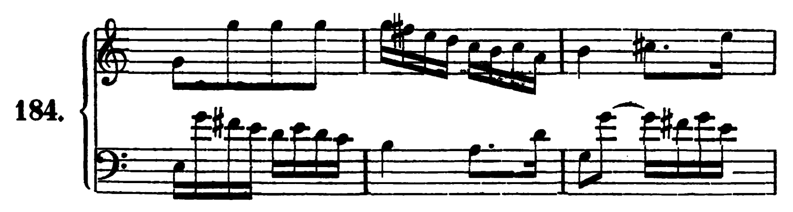
Das folgende Thema:
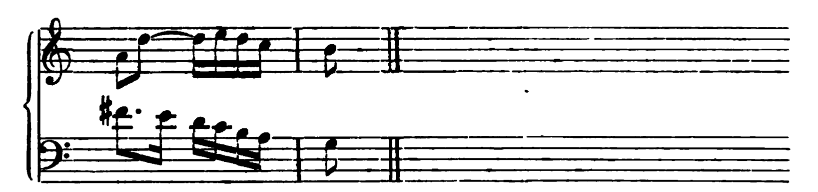


beantworten wir ganz regelmässig in der Dominante:
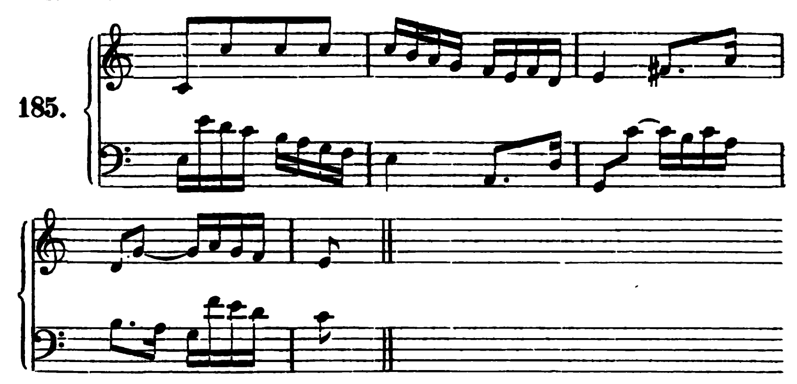


Unsere nächste Aufgabe ist einen Contrapunkt zur Antwort des Themas derart zu setzen, dass wir ihn, dem Wesen der strengen Fuge gemäss, wenn auch nicht notengetreu, so doch in seinen Hauptzügen auch beim Thema wiederbringen und mitverwenden können.
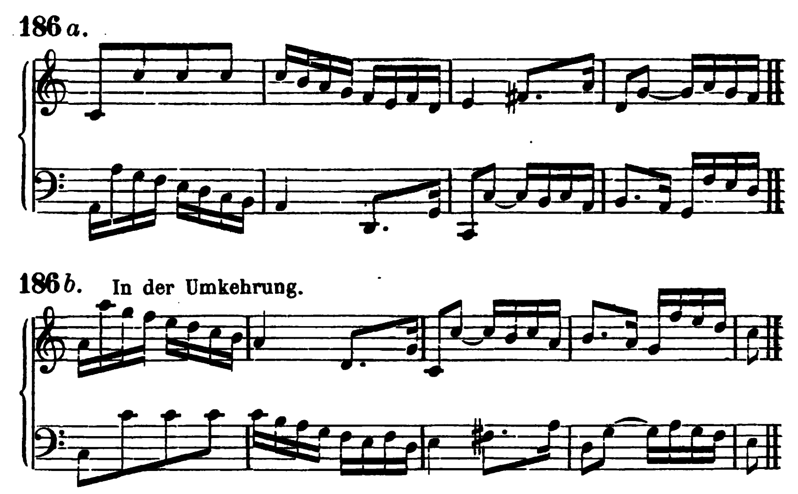




Mit geringen Veränderungen, welche der Modulation halber nothwendig sind, können wir diesen Contrapunkt ebensowohl zum Thema setzen.



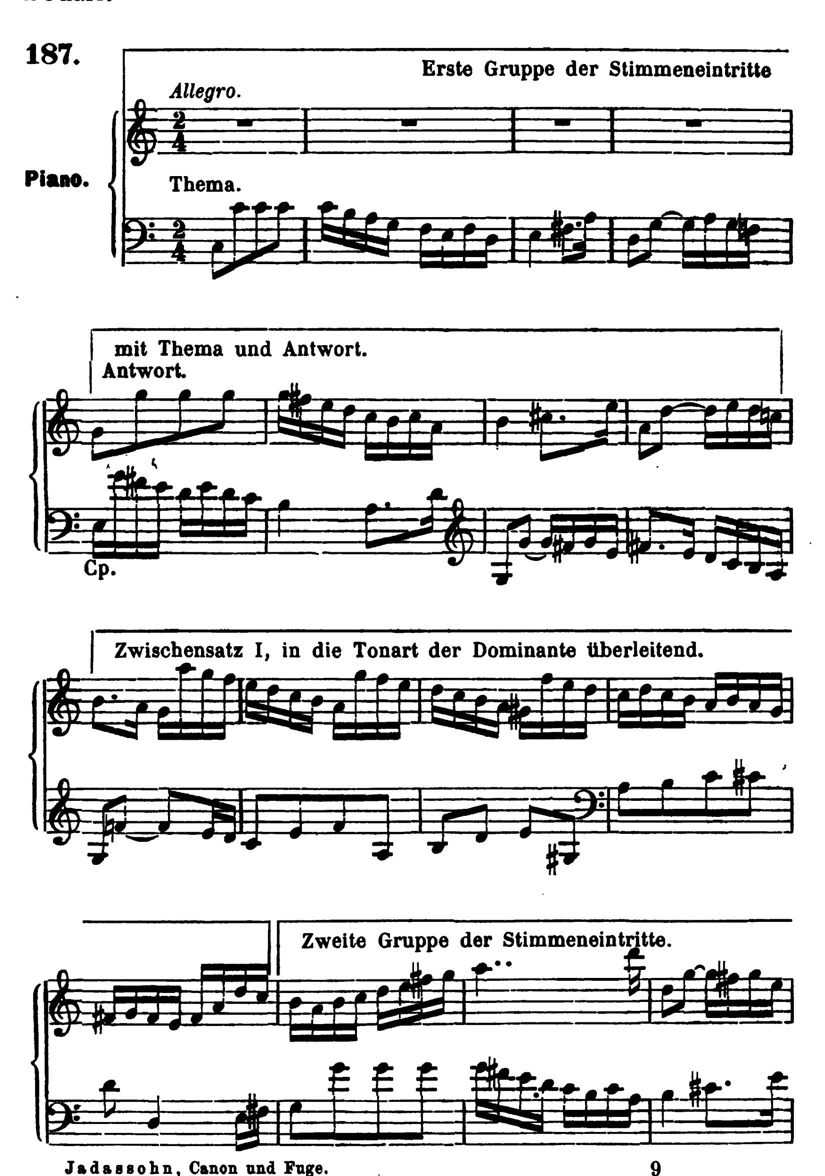
Wir können aber auch den Contrapunkt eine Quinte tiefer setzen und ihn in dieser Art zum Thema bringen.
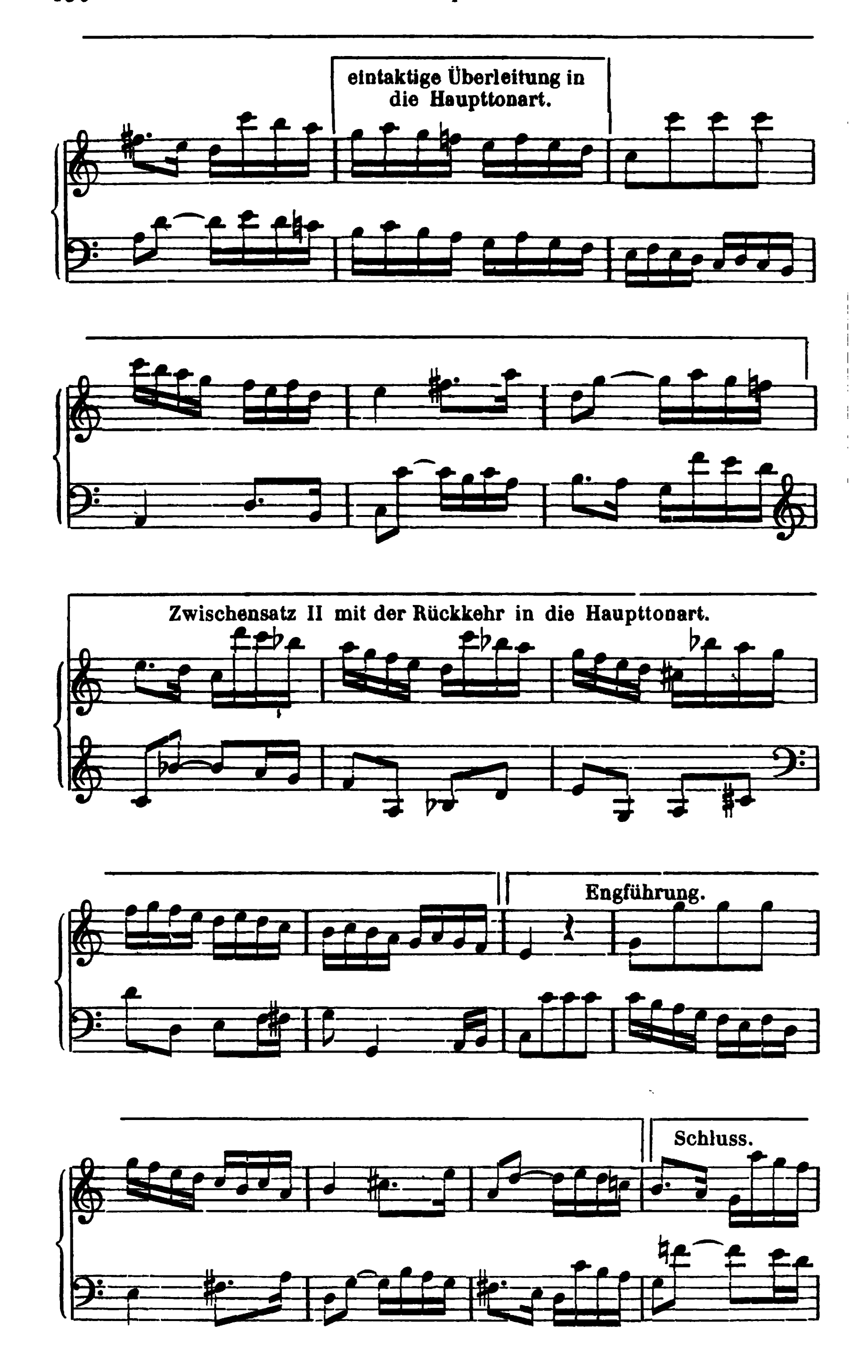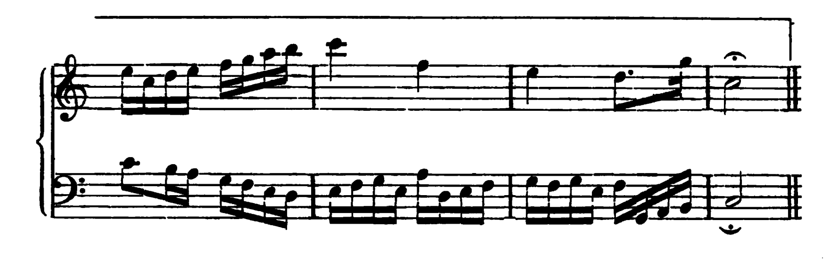


Der Schüler wird sehen, wie dieser Contrapunkt in der Fuge selbst zur Verwendung gebracht wird. Dass das Thema sich in

der regelmässigen Weise mit der Antwort in der Dominante auch zur Engführung eignet, wird sich im Verlaufe der Fughetta zeigen. Wir beginnen nunmehr die Arbeit, welche nach den über den Noten stehenden Andeutungen einer nähern Erklärung nicht mehr bedarf.

187.




eintaktige Überleitung in die Haupttonart.
Zwischensatz II mit der Rückkehr in die Haupttonart.
Engführung.
Schluss.



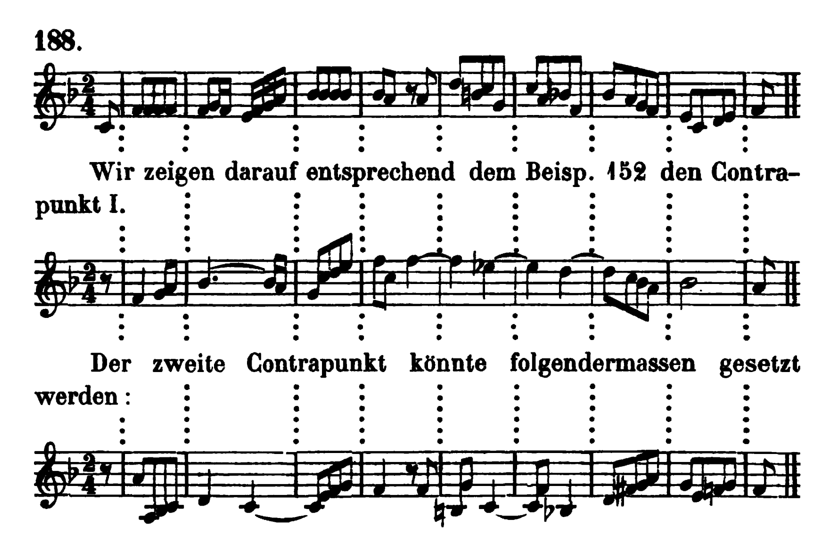
Zwölftes Kapitel.

Die dreistimmige strenge Fuge.

§ 23. Wir haben schon früher (vergl. § 17) gesagt, dass wir zur strengen dreistimmigen Fuge zweier Contrapunkte zum Thema bedürfen, welche mit diesem vereint einen dreifach contrapunktischen Satz geben. Wir können diesen alsdann in mehrern Verkehrungen in der Fuge verwenden, wobei wir jedoch nicht mit peinlicher Strenge zu verfahren haben. Wir haben in den Beispielen 155, 156 und 157 dargelegt, wie Seb. Bach in seiner *F*-moll-Fuge die Contrapunkte zum Thema oder zur Antwort stets wiederbringt, und welcher Freiheiten er sich dabei bedient. Die Wiederholung derselben Contrapunkte ist selbstverständlich nur bis zur Engführung möglich. Da die beregte *F*-moll-Fuge eine Engführung nicht besitzt, so konnte Bach das Princip, dieselben Contrapunkte stets wieder zu verwenden, die ganze Fuge hindurch fortführen.

Wir verfahren nun genau nach der in § 17 gegebenen Analyse der *F*-moll-Fuge und notiren hier entsprechend dem Beispiel 154 zuerst das Thema einer dreistimmigen Fuge mit den dazu gehörenden Contrapunkten.

188.
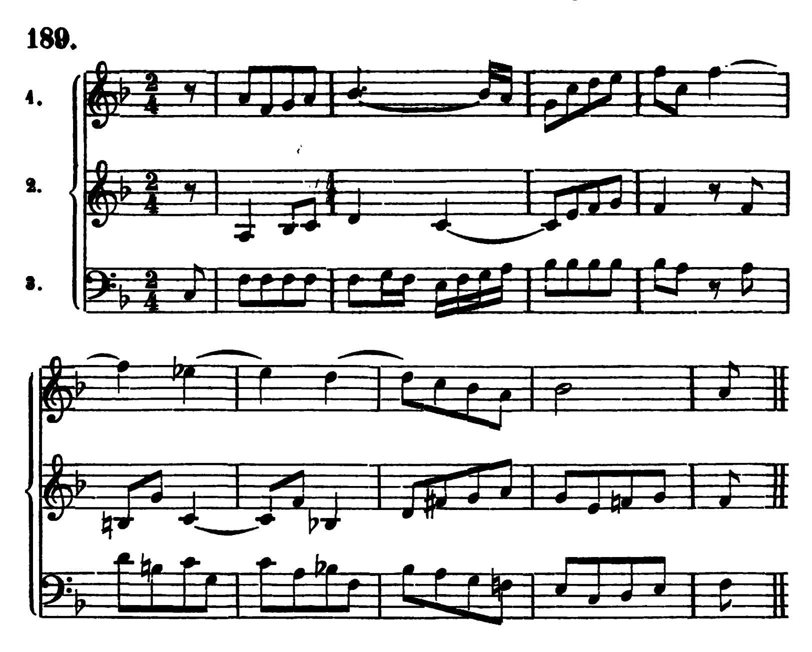


Wir zeigen darauf entsprechend dem Beisp. 152 den Contrapunkt I.
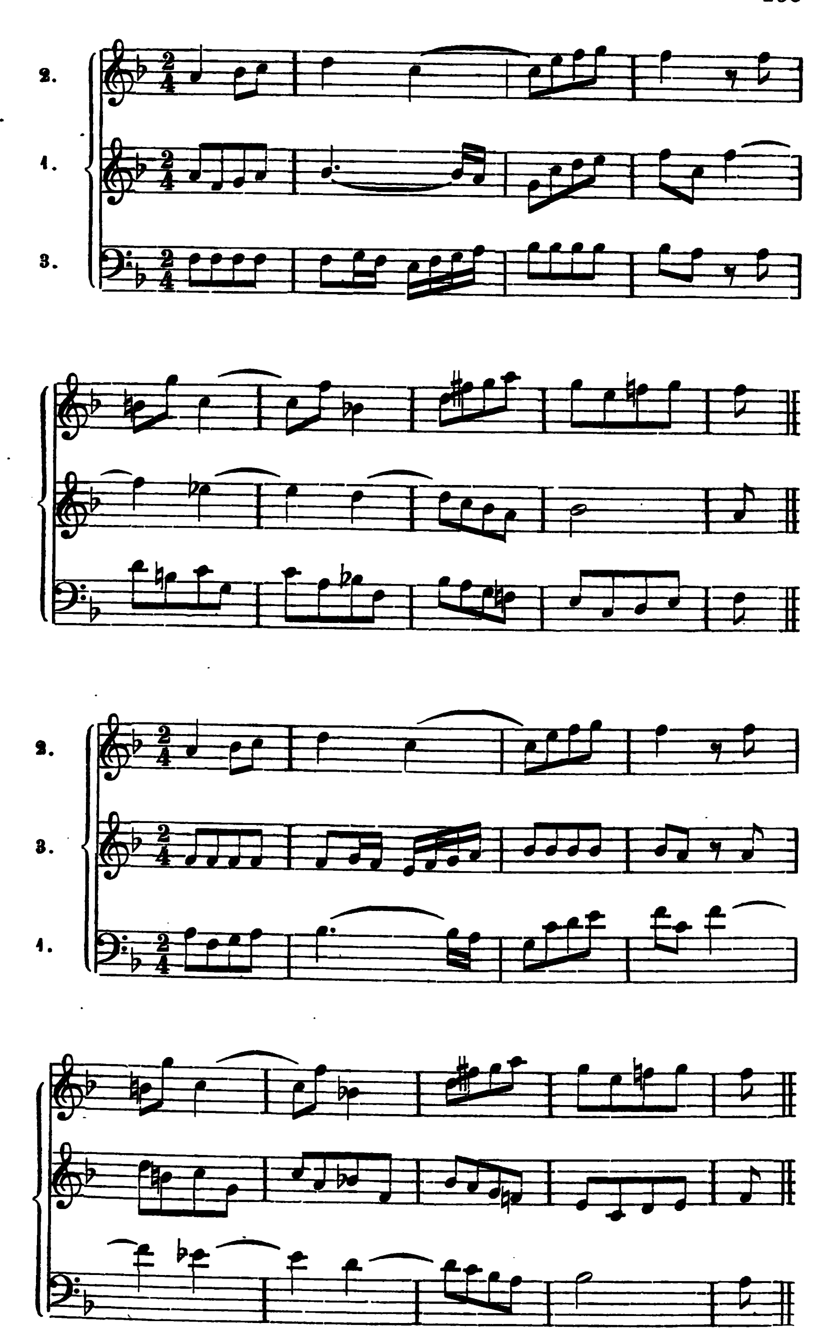
Der zweite Contrapunkt könnte folgendermassen gesetzt werden:
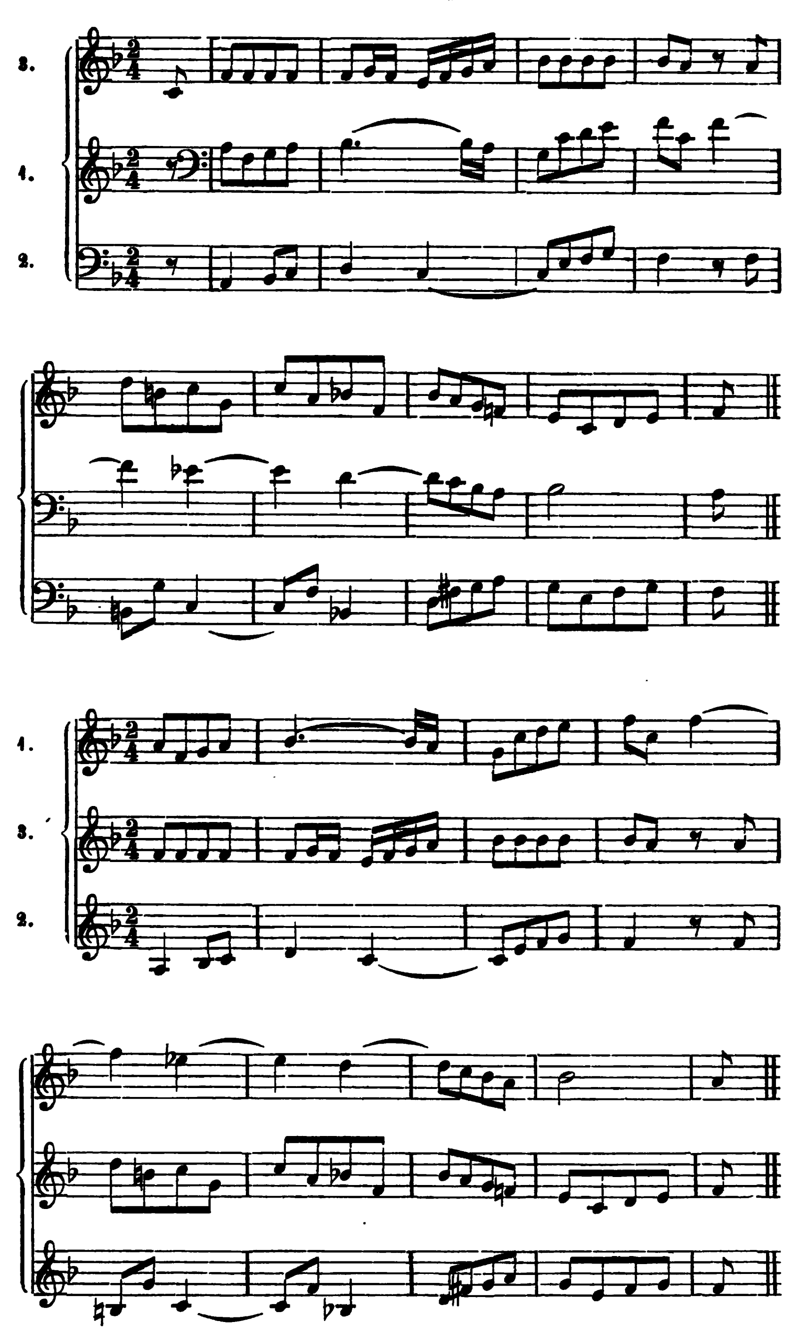
Diese 24 Takte können wir entsprechend dem Beispiele 154 auch in einer Linie als eine zusammenhängende melodische Folge notiren; der Schüler kann sie nacheinander folgend aus Beispiel 188 ersehen.
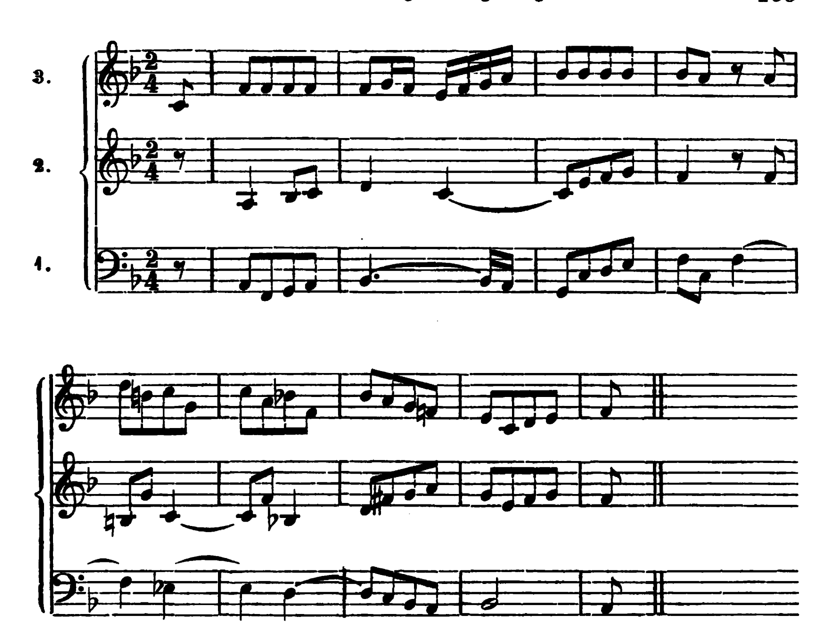
Das Sätzchen lässt sich in sechs Umkehrungen darstellen.

189.
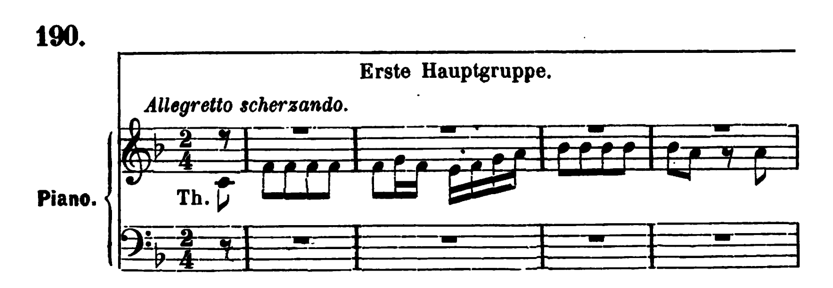



2.
1.
3.
2.
3.
1.

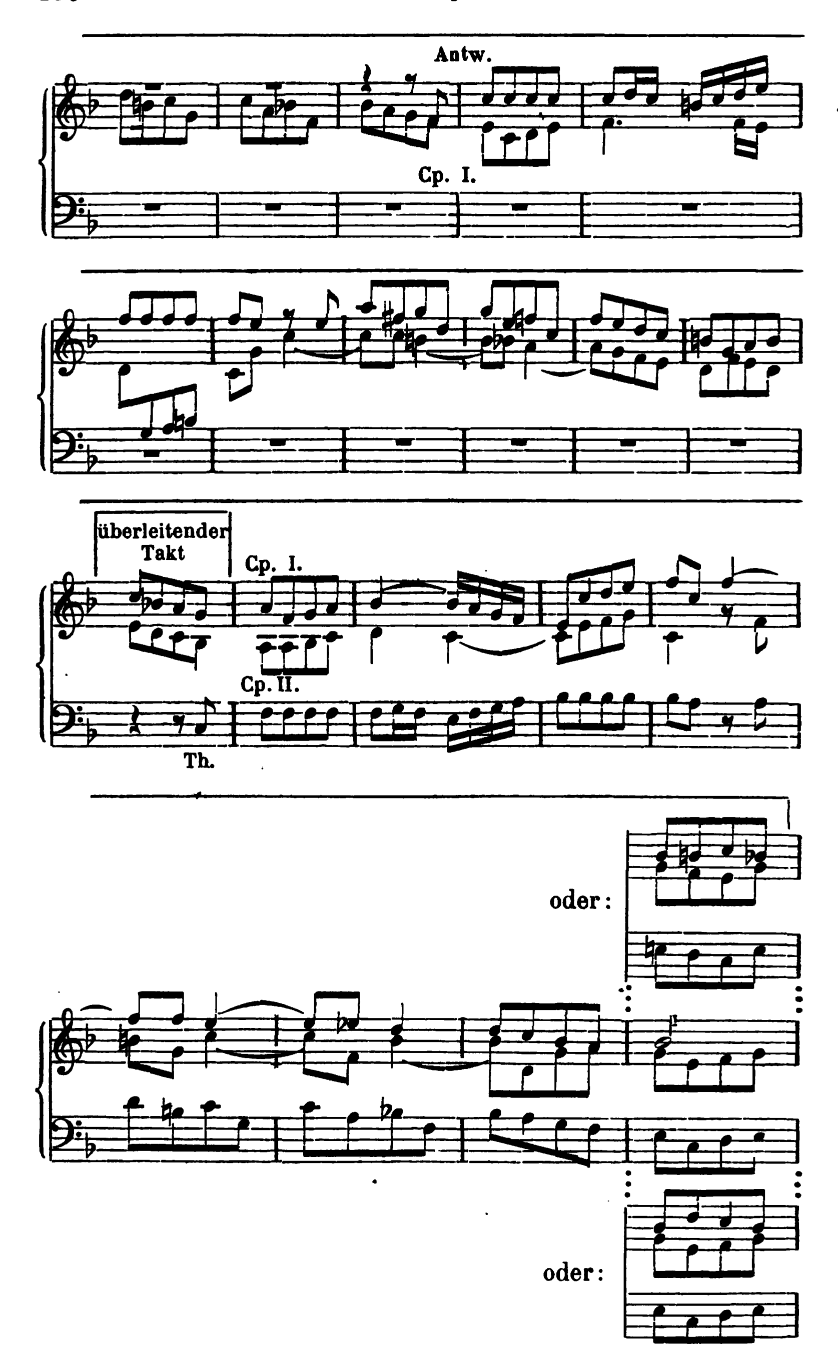

3.
4.
2.
4.
3.
2.

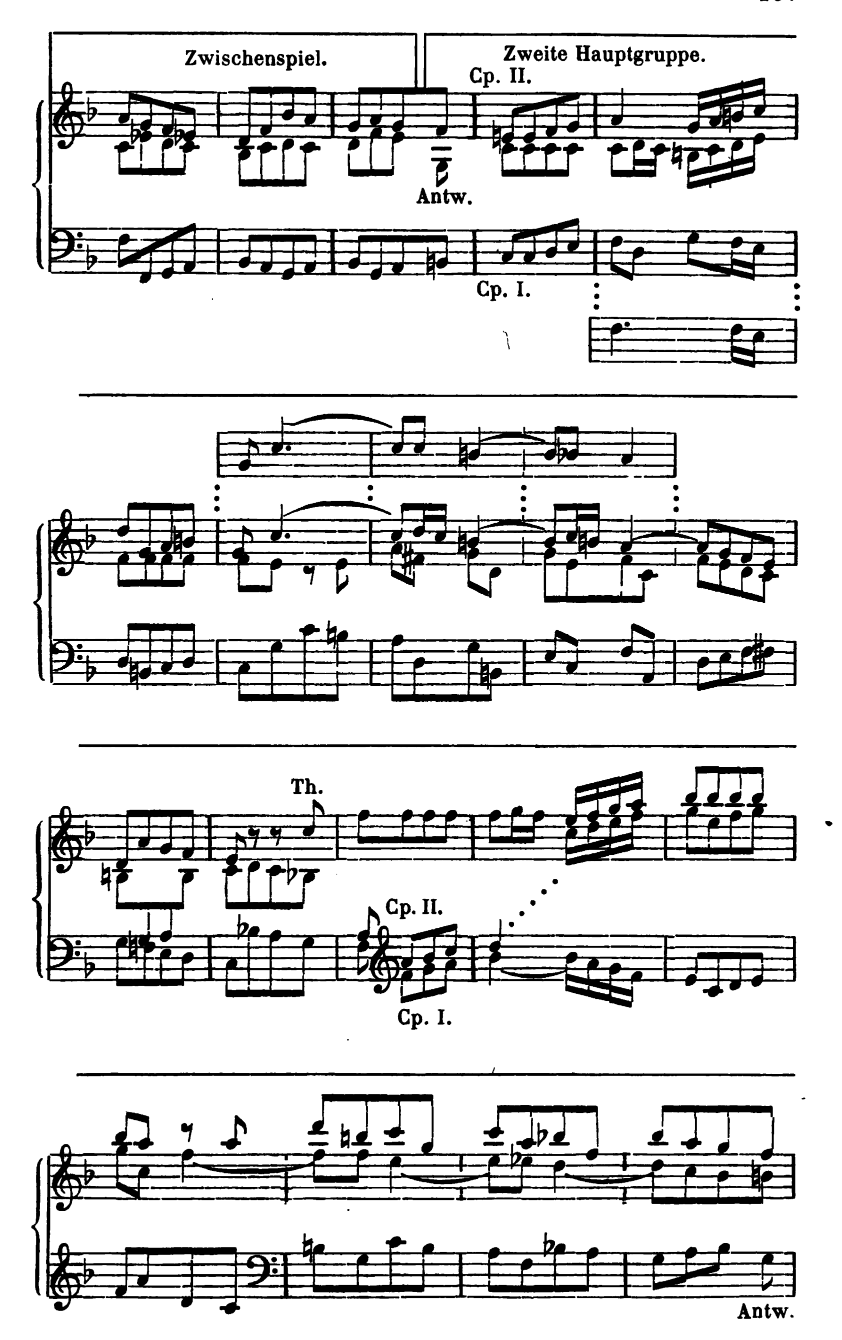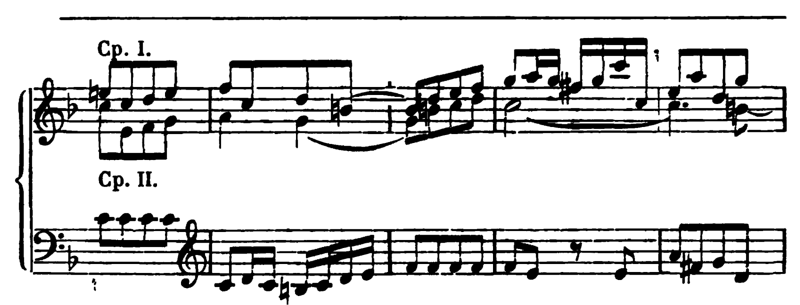


Wie dieses Sätzchen bei den zwei Hauptgruppen der Eintritte von Thema und Antwort in mannigfachen Verkehrungen verwendet werden kann, welche Freiheiten man sich dabei nehmen darf, welche Veränderungen man mit den Contrapunkten vornimmt, um sie ebensowohl dem Thema, als der Antwort anzupassen, welch' kleine Varianten, Verzierungen, Ausschmückungen die Contrapunkte in rhythmischer und melodischer Bildung erhalten werden, theils der Ausführbarkeit halber, theils um grössere Fülle der Harmonie zu gewinnen, theils auch, um Monotonie zu vermeiden, sieht der Schüler aus Beispiel 190. Auch die dreistimmige Fuge schreiben wir für Piano, da man nicht leicht eine solche für drei Singstimmen entwerfen wird.

190.

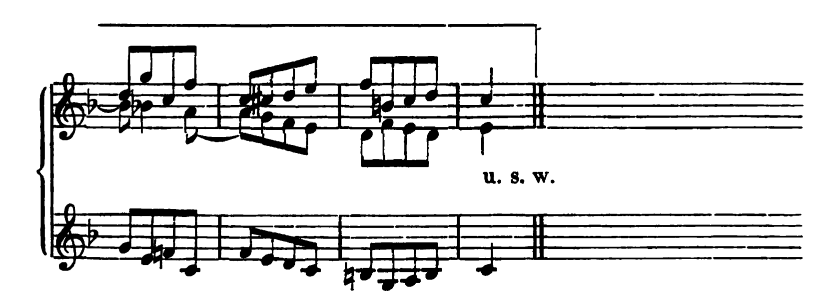



Antw.
Cp. I.
überleitender Takt
Cp. I.
Cp. II.
Th.
oder:
oder:
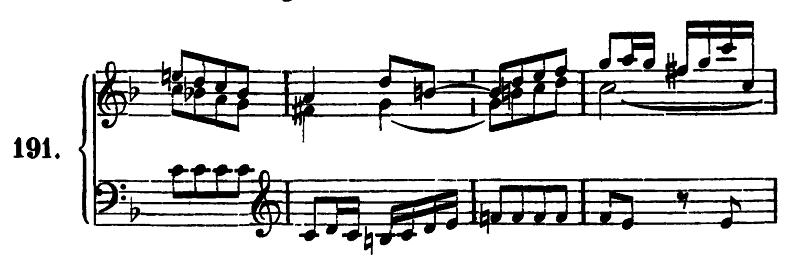

Zwischenspiel.
Zweite Hauptgruppe.
Cp. II.
Antw.
Cp. I.
Th.
Cp. II.
Cp. I.
Antw.

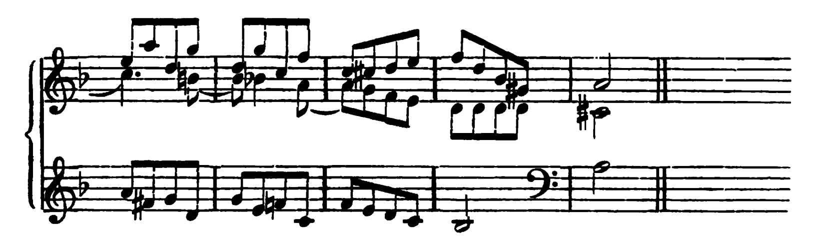


Von hier ab auch die Wendung Beispiel 191.
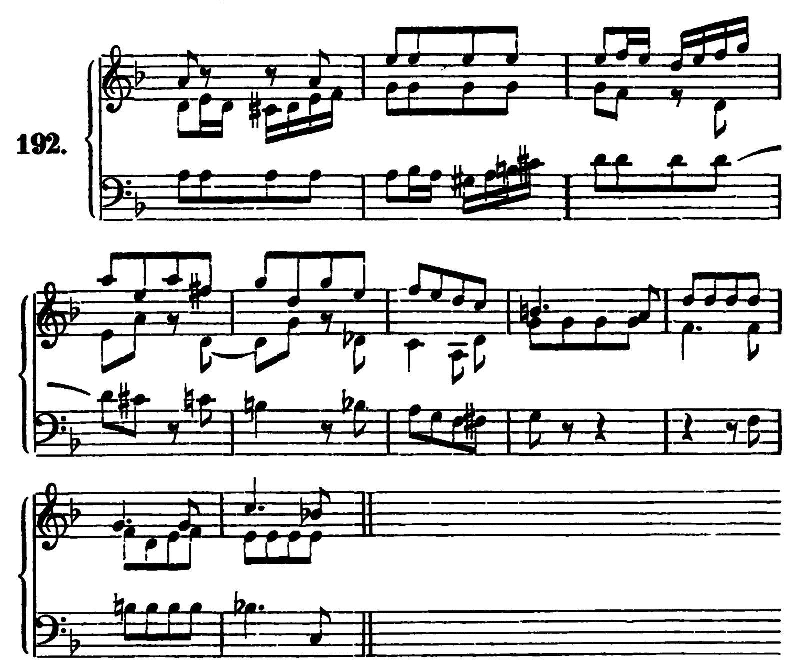


§ 24. Wir haben in Beispiel 190 einige Veränderungen der Contrapunkte angezeigt, andere wird der Schüler auch ohne besondre Andeutung mit Leichtigkeit erkannt haben. Wir wollen aber anstatt wie es in den letzten acht Takten von Beispiel 190 geschehen ist, den Eintritt der Antwort in der Tonart der Dominante zu beginnen und die Antwort in dieser Tonart abzuschliessen, uns nunmehr ein wenig von der Schablone emancipiren, um nicht ausschliesslich die Tonarten der Tonica und der Dominante zu hören. Wir ziehen auch andre nahverwandte Tongeschlechter in die Combinationen und geben die letzten acht Takte von Beispiel 190 in der Weise, dass der Schlusstakt des Themas im Sopran eine unwesentliche Abänderung erleidet.

191. 
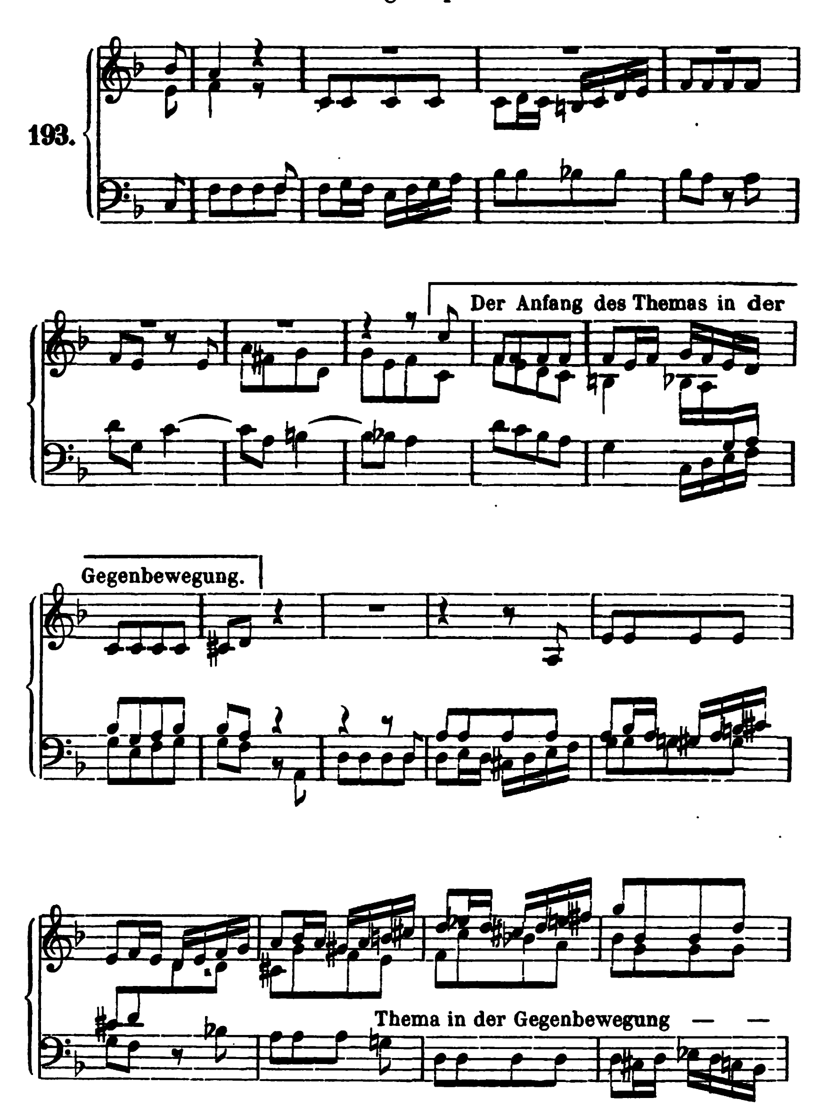


Um die Überleitung in die Dominante von *D*-moll zu gewinnen, lassen wir den Bass die Antwort mit *B* und *A* schliessen. Es liegt nicht im Wesen der Fuge halbe oder ganze Cadenzen öfter zu bringen. Diese haben ihre berechtigte Stelle in der Fuge nur vor den Hauptgruppen von Thema und Antwort. Aus diesem Grunde geben wir statt des letzten (neunten) Taktes von Beispiel 191 den unter 192 notirten Fortgang, ein ausgeführtes Zwischenspiel, auf die Anfangsmotive des Themas gegründet, das zu den darauf folgenden Engführungen überleitet.
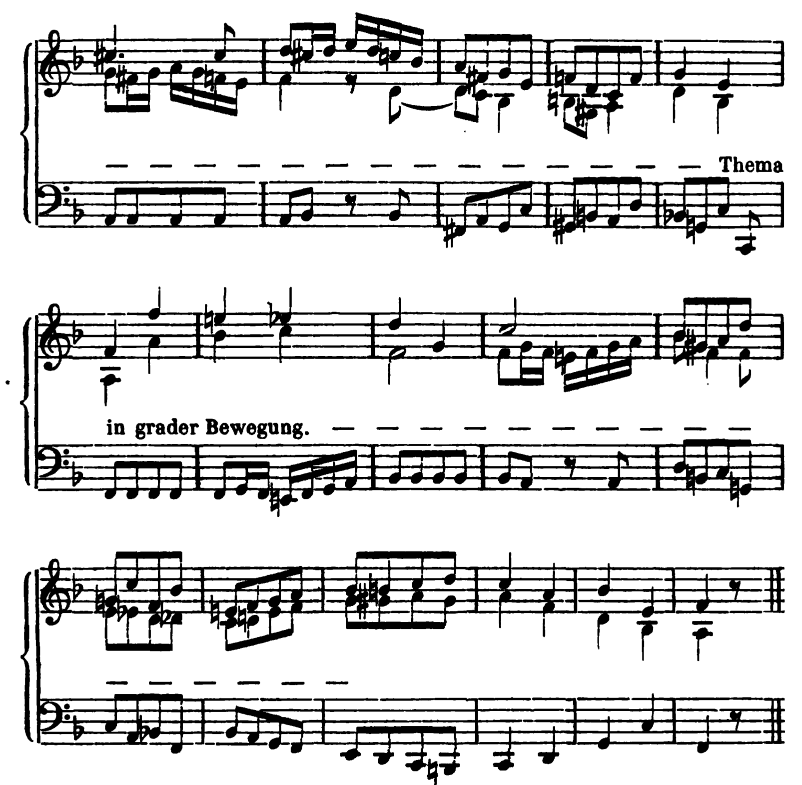


Hier beginnen die Engführungen; die Einsätze der Stimmen treten umso besser hervor, wenn die Stimme vor dem Einsatze

pausirt hat, oder wie im letzten Takte von Beisp. 192 die Stimme (hier der Bass) vor dem Eintritte mit dem Thema einen auffallenden Sprung macht. In der zweistimmigen Fuge kann man das Erstere nicht leicht thun, weil sonst der Satz einstimmig wird. In mehrstimmigen Fugen lässt man die Stimmen vor jedem Eintritte mit Thema oder Antwort gern pausiren.

193.
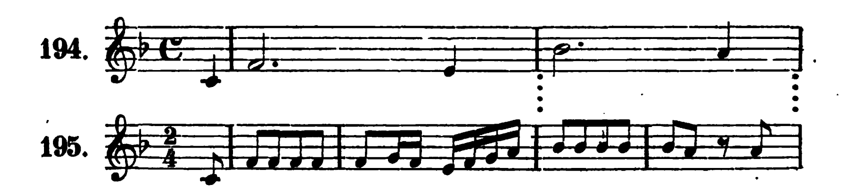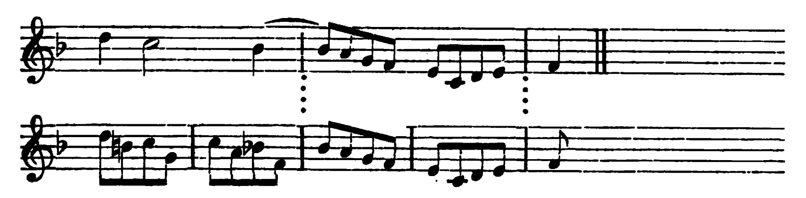




Die vorstehende in den Beispielen 190—193 notirte Fuge*) zeigt einen etwas weitern Umriss als die zweistimmige Fughetta von Beispiel 187. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Fuge in dem Masse erweitert und grösser wird, je mehr Stimmen sich an der Ausführung betheiligen. Darum wird, selbst in der kürzesten Form, eine vierstimmige Fuge durch die grössere Anzahl der Stimmeintritte meist einen grössern Umfang erhalten, als eine in gleicher Form concipirte zwei- oder dreistimmige Fuge. Wenn nun auch der Schüler die kürzeste Form der Fuge bei seinen ersten Arbeiten einhalten soll, so müssen wir ihm doch darthun, wie und in welcher Weise er die Form erweitern kann, wie er auch andre verwandte Tonarten in der Fuge berühren darf, in welcher abweichenden Weise man nach den ersten regelmässigen Stimmeintritten andre Einsätze von Thema und Antwort, oder

*) Dieselbe ist den Präludien und Fugen (op. 56) des Autors, Leipzig, C. F. W. Siegel (Linnemann) entnommen.
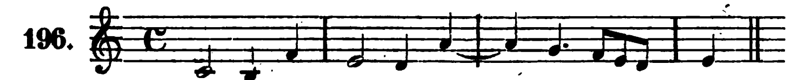
Thema und Thema, Antwort und Antwort, Antwort und Thema in andern Tonarten bringen kann. Eine bestimmte Modulationsordnung dafür aufstellen zu wollen, ist nicht räthlich. Wenn der Schüler die Fugen der Meister aufmerksam betrachtet, so wird er auf eine grosse Menge von Varianten in der Form stossen. In allen aber wird das Grundprinzip gewahrt sein, nach der ersten Gruppe der Einsätze in die Tonart der Dominante (in Moll auch in die parallele Durtonart) zu moduliren und mit den letzten Eintritten nach der Haupttonart zurückzukehren. Dazwischen bleibt, je nach der Erfindungskraft des Componisten und nach der Bedeutsamkeit des Themas, ein mehr oder weniger weites Feld für thematische Durchführungen in verwandten Tonarten. An diesen Durchführungen brauchen durchaus nicht etwa alle Stimmen mit Einsätzen von Thema und Antwort theilzunehmen. Es bleibt der Phantasie des Componisten überlassen, in welcher Art er sein Thema erschöpfend darstellen will. Wie vielfach und verschiedenartig dies schon in einer dreistimmigen Fuge der Fall sein kann, ohne dass man sich sonderlich von der Haupttonart zu entfernen braucht, zeigt die *Dis-moll*-Fuge von Bach (Nr. VIII, Wohlt. Cl. Th. I.), die wir wiederholt sehr angelegentlich zum Studium empfehlen.

Am Schlusse dieses Capitels wollen wir den Schüler darauf aufmerksam machen, dass es nicht genügt, nur einige dreistimmige Fugen zu arbeiten; er muss deren möglichst viele schreiben und vollkommne Sicherheit und Freiheit sowohl im Stile, als in der Form erlangt haben, ehe er wagen darf, das Studium der vierstimmigen Fuge zu beginnen. Bei den ersten Versuchen in der dreistimmigen Fuge braucht der Schüler auf die Ausführbarkeit für Piano nicht Rücksicht zu nehmen. Er schreibe — wie man zu sagen pflegt — für imaginäre Stimmen. Späterhin lernt er dann leicht schwer Ausführbares oder Stimmführungen, die sich auf dem Claviere zweihändig nur schwer oder gar nicht wiedergeben lassen, durch Änderungen oder durch Versetzung der Stimmen ausführbar darzustellen. Auch wähle er für den Beginn seiner Arbeiten Themen mit gehaltenen Noten. Es ist für den reinen Satz und für die Harmonie ganz gleich, ob das Thema einfach oder durch Figuren gebildet ist, wie Beispiel 194 zeigt.





Auch wähle man anfangs nicht Themen, welche einen grössern Tonumfang nach der Höhe und Tiefe haben. Kurze Themen, die in ihrer melodischen Folge den Umfang einer Sexte oder Septime nicht überschreiten, werden leichter zu bearbeiten sein, als längere Themen mit grösserm Tonumfange. Der Schüler wolle bedenken, dass jedes Thema in derselben Stimme auch als Antwort, entweder eine Quinte höher, oder eine Quarte tiefer wiederkommen soll. Braucht der Anfänger bei seinen jetzigen ersten Arbeiten auch weder auf den Umfang von wirklichen Singstimmen, noch auf die bequeme Ausführbarkeit durch einen Spieler vorderhand Rücksicht zu nehmen, so wolle er doch bedenken, dass seine gegenwärtigen Versuche ihn dahin führen sollen, späterhin Fugen für Singstimmen, für Piano oder Orgel zu componiren. Zu einer ersten Arbeit mag der Schüler das unter Nr. 195 notirte Thema bearbeiten. Im Allgemeinen aber ist uns die Methode, den Schülern die Themen zu geben, gar nicht sympathisch. Der Schüler soll lernen, geeignete Themen selbstständig zu erfinden. Wollte man ihm bei einer strengen Fuge das Thema und den Contrapunkt geben, so bliebe kaum noch etwas Andres zu thun übrig, als die mechanische Zusammensetzung der ganzen Fuge.

196. 

Der Schüler setze zum Thema die Contrapunkte derart, dass sie, wenn auch mit den nothwendigen Veränderungen, bei den Hauptgruppen der thematischen Einsätze wieder mit erscheinen. Stets andre Contrapunkte zu Thema und Antwort zu bringen, widerstrebt dem Wesen der Fuge. Man betrachte die Fugen unsrer grossen Meister aufmerksam und man wird sehen, mit welch' weiser Sparsamkeit dasselbe Material — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — stets und immer wieder zur Verwendung gebracht wird. Der Phantasie und dem künstlerischen Geschmack und Feinsinn muss es anheimgegeben werden, aus dem Thema, wie aus den zuerst zu demselben gebrachten Contrapunkten die ganze Fuge herauszuentwickeln. Ausnahmen finden sich nur dann vereinzelt vor, wenn inmitten einer in langsamer Bewegung gehenden Fuge

ein neuer Contrapunkt in wesentlich beschleunigter Bewegung dazutritt, wie dies in der *A*-dur-Fuge (Nr. XIX, Wohlt. Cl. von Bach Th. I) oder in der *Fis*-moll-Fuge (Nr. XIV ebendaselbst Th. II) der Fall ist. Dann aber werden für den weitern Verlauf der Fuge diese neuen Contrapunkte auch beibehalten. Aus diesem Grunde lassen wir die sogenannte freie Fuge mit wechselnden Contrapunkten dreistimmig nicht üben, zumal es leicht ist eine solche zu schreiben, wenn man die strenge Fuge gründlich studirt hat.

Dreizehntes Kapitel.

Die vierstimmige freie Fuge.
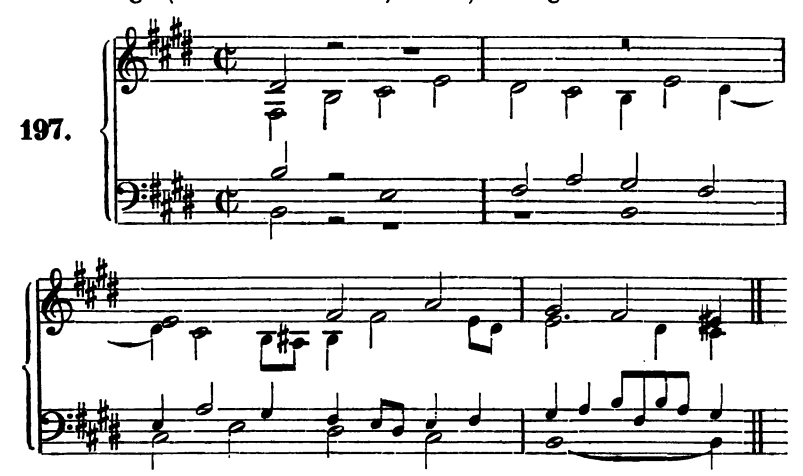
§ 25. Hat der Schüler vollkommne Sicherheit in der dreistimmigen strengen Fuge erlangt, so wird er befähigt sein, die Studien in der vierstimmigen freien Fuge zu beginnen. Hier sind die grossen Schwierigkeiten des vierstimmigen Stils in der Fuge zu überwinden. Langjährige Unterrichtserfahrungen haben uns belehrt, dass es unthunlich sei, die vierstimmige Fuge gleich anfangs als strenge Fuge mit einem oder zwei gleichbleibenden Contrapunkten zu lehren. Wir finden ja auch bei den Meistern eine verhältnissmässig nicht geringe Zahl vierstimmiger freier Fugen gegenüber wenigen freien dreistimmigen. Zudem hat jede vierstimmige strenge Fuge mit gleichbleibendem Contrapunkte immer mehr oder weniger den Charakter einer Doppelfuge.

Der Schüler soll daher bei seinen ersten Arbeiten frei verfahren; der anfangs zur Antwort gegebne Contrapunkt braucht nicht wiederzukehren. Man kann ihn möglicherweise ganz oder theilweise in einer andern Stimme wiederbringen, wenn er sich zufällig anpassend zeigt; es braucht aber bei seiner ersten Bildung von vornherein keine Rücksicht darauf genommen zu werden. Dagegen wird man gut thun auch bei jedesmal andrer Bildung des Contrapunkts darauf zu achten, dass derselbe sich immer wieder auf ein oder das andre Motiv des Themas oder des ersten Contrapunkts stütze und seine Entwicklung aus schon vorhandenem Stoffe entlehne. Etwas melodisch oder rhythmisch auffallend Neues und stark Hervortretendes im wechselnden Contrapunkte anbringen zu wollen, halten wir für ganz verfehlt, dem Charakter der Fuge widersprechend und die Einheit des Ton-

stückes beeinträchtigend. Ein Andres ist's, wenn — wie schon § 22 gesagt wurde — ein neuer Contrapunkt in beschleunigter Bewegung dazutritt und dann beibehalten wird. (Man vergl. Fuge IV. Wohlt. Cl. Th, I, Takt 36 bis 94.)

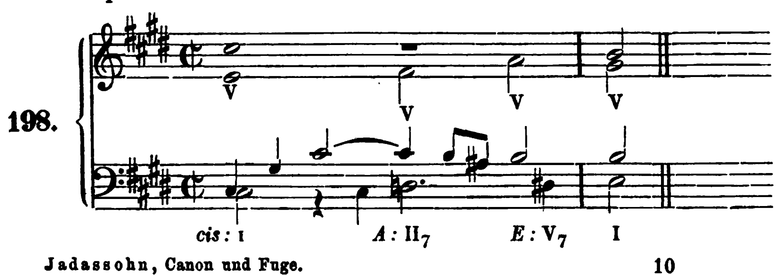
Ein vollkommen strenges Einhalten der Tonarten ist bei der zweiten Hauptgruppe der Eintritte von Thema und Antwort in der vierstimmigen Fuge kaum anzurathen. Man würde zu lange in denselben Tonarten der Tonica und der Dominante verweilen. Man vermeidet diesen Übelstand am besten, wenn man die zweite Hauptgruppe gleich als Engführung bringt, wie Bach dies in der *E*-dur-Fuge (Nr. IX. Wohlt. Cl., Th. II) in folgender Weise thut.

197.
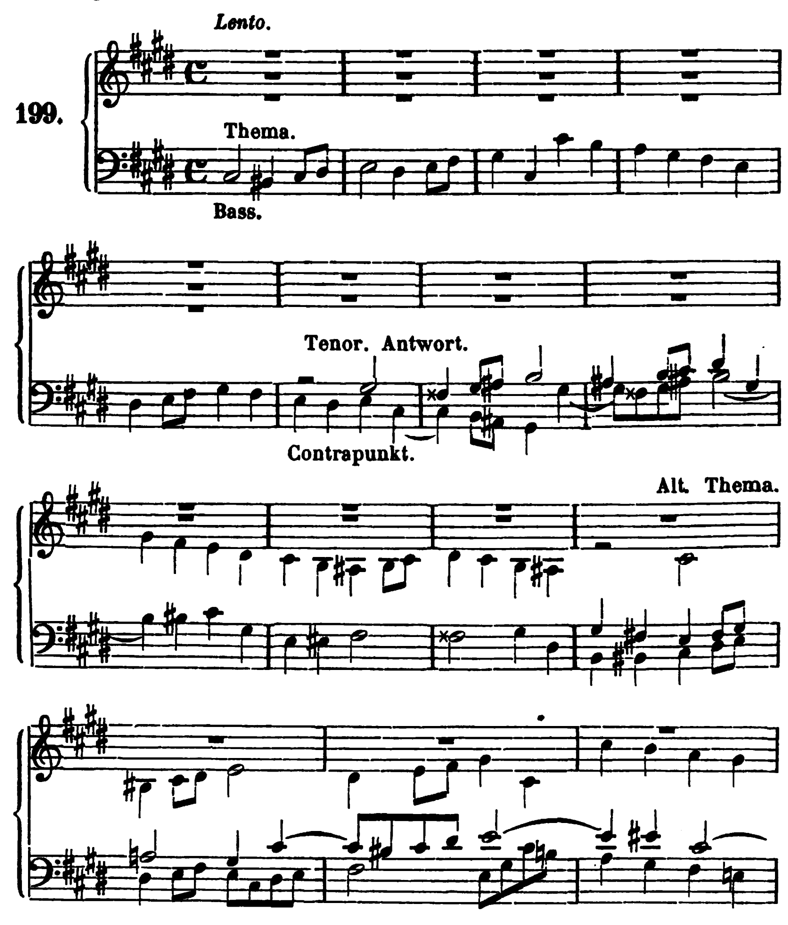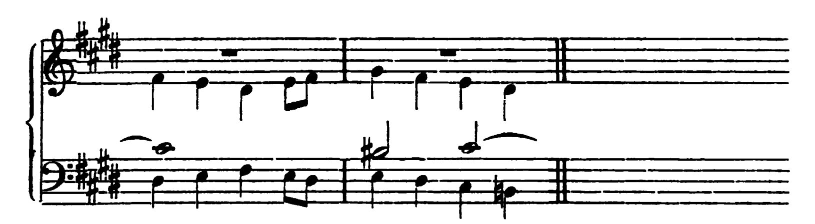


Bestimmte Regeln lassen sich aber auch hier nicht aufstellen. Sowohl von der Ausdehnung des Themas, als auch von dem vorangegangenen Zwischensatze wird es abhängen, ob man bei den thematischen Eintritten der zweiten Hauptgruppe die Tonarten der Dominante und Tonica streng beibehalten kann. Häufig tritt der Fall ein, dass das Thema im Tone und doch in einer andern Tonart auftritt, wie im folgenden der obenerwähnten Fuge entnommnen Beispiele.

198.



§ 26. Es dürften sich nicht leicht zwei Fugen finden, welche in ihrem Bau und in ihrer Structur einander vollkommen gleich wären. Betrachtet man die Fugen unsrer grossen Meister, so finden wir, abgesehen von der Stilverschiedenheit der Componisten, fast in jeder Fuge eine oder die andre Abweichung von derjenigen Form, die wir dem Schüler zuerst als Richtschnur in seinen Arbeiten empfohlen haben. Nunmehr handelt es sich darum, dem Schüler zu zeigen, was als Abweichung von der zuerst aufgestellten Regel gutzuheissen ist. Das untrüglichste Mittel dazu ist in erster Linie die sorgfältige Analyse möglichst vieler Fugen guter Meister. Wir geben dem Schüler ein Beispiel einer einfachen, aber weiter ausgeführten vierstimmigen Fuge mit der Erklärung ihres Baues.





Ein auf ein Motiv des Themas gegründeter Zwischensatz bereitet jetzt den Eintritt der vierten Stimme, des Soprans vor.

Zwischensatz I mit der Wendung nach der Haupt-

200.

tonart.

Sopran. Antwort.

Hiermit ist die erste Hauptgruppe der Eintritte abgeschlossen; diese muss selbstverständlich ganz regelmässig gebildet sein. Doch finden sich auch Ausnahmen vor; (man vergl. Bach, wohlt. Cl., Fuge I, Theil I.) Es folgt der zweite Zwischensatz um die zweite Hauptgruppe der Eintritte vorzubereiten; dieser Mittelsatz schliesst mit vollkommner Cadenz in der Tonart der Dominante ab. Gleichzeitig mit dem Abschlusse intonirt der Bass das Thema in *Gis*-Moll.

201.

Zwischensatz II, durch dasselbe thematische Motiv gebildet, wie

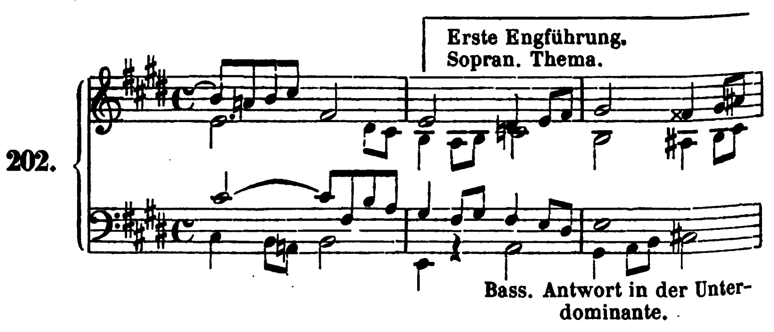
Zwischensatz I.
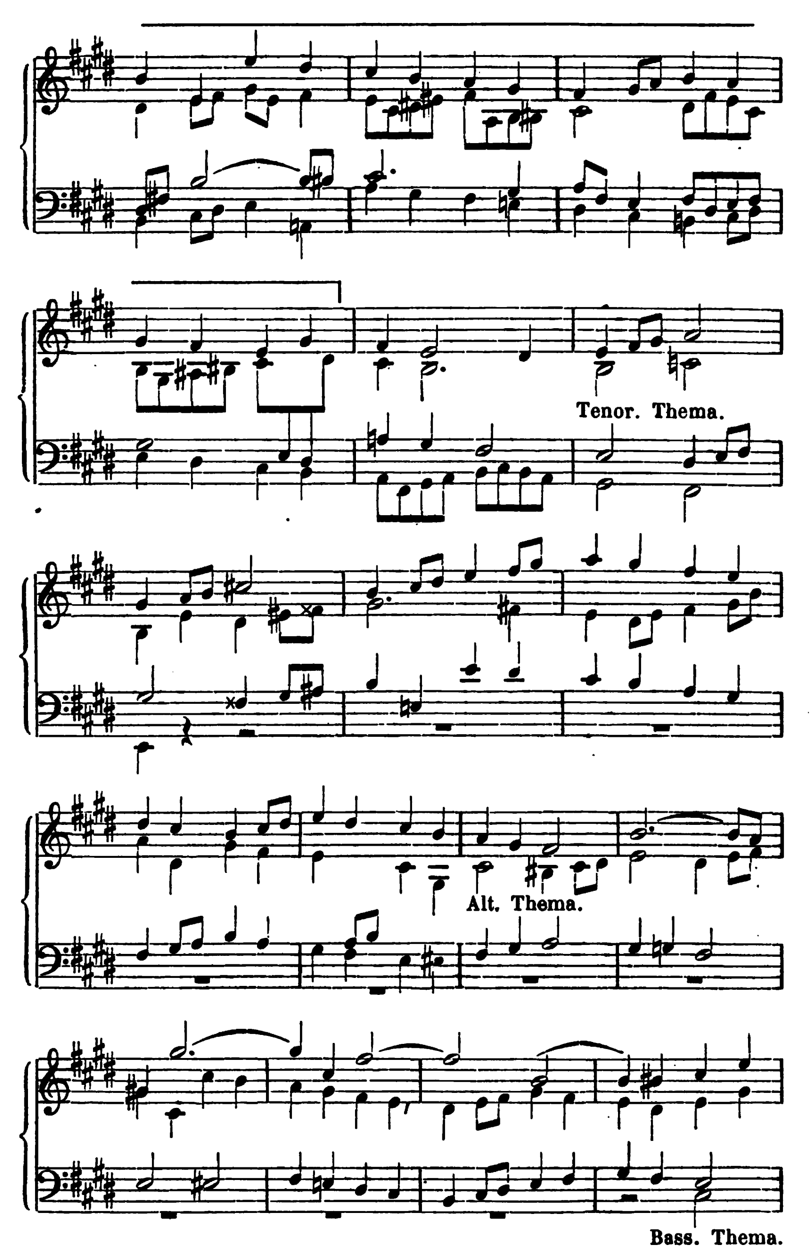
Beginn der zweiten Hauptgruppe der Eintritte.

Bass. Thema.

Anstatt nach der Haupttonart *cis*-moll zurückzukehren, erfolgt eine kurze Ausweichung nach *E*-dur. In dieser Tonart giebt der Sopran das Thema, der Bass die Antwort in einer mit canonischer Strenge durchgeführten Engführung in halber Taktentfernung.
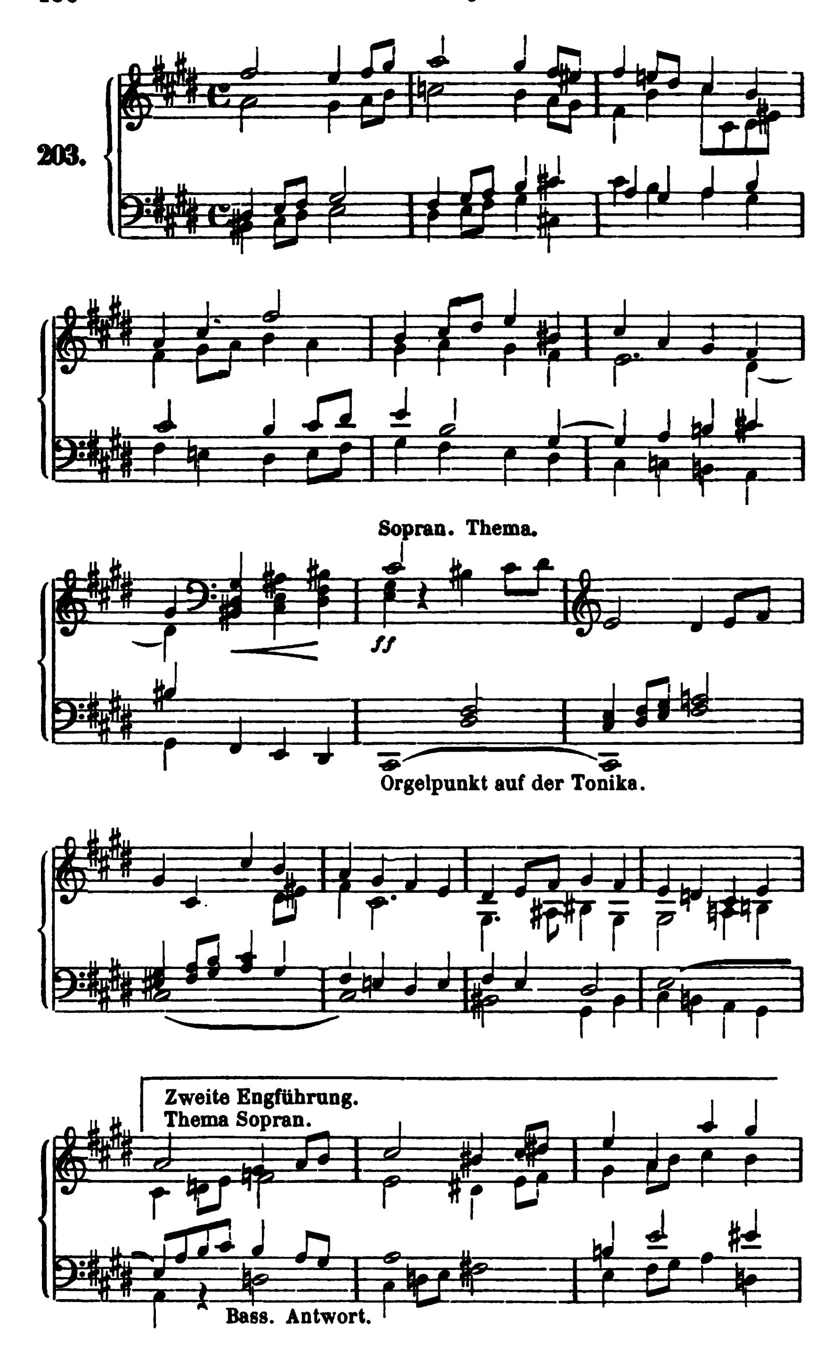
202.
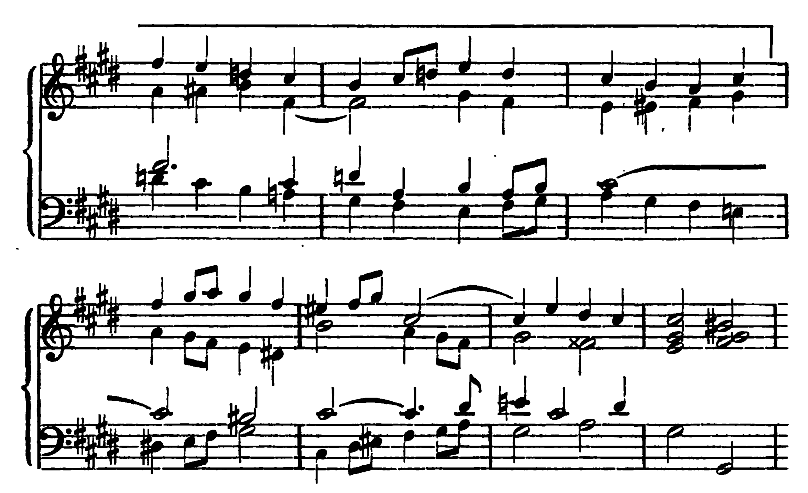




Schluss der zweiten, Beginn der dritten Hauptgruppe mit dem Thema in *cis*-moll im Bass.

203.


Sopran. Thema.
ff
Orgelpunkt auf der Tonika.
Zweite Engführung.
Thema Sopran.
Bass. Antwort.



Hier schliesst eigentlich die Fuge ab; es folgt jedoch ein Nachspiel, welches das Thema im Basse enthält. Die Begleitung zu diesem ausklingenden Schlusse ist absichtlich nur harmonisch und nicht mehr contrapunktisch.

Trugcadenz des verlängerten Schlusses halber.

204.

diminuendo.

Thena. Bass.

rall.

Wir haben hier noch einige allgemeine Bemerkungen zu geben. Man braucht in der vierstimmigen Fuge durchaus nicht etwa alle vier Stimmen beständig zu beschäftigen; es ist sogar besser, dass eine Stimme vor dem Eintritte mit dem Thema oder der Antwort pausirt; der Eintritt selbst tritt dann um so wirksamer hervor. Man kann aber eine Stimme nicht willkührlich abbrechen lassen, sondern nur dann, wenn sie eine melodische Folge zu Ende geführt hat, wie dies in Beispiel 202 Takt 10 im Basse der Fall ist. Auch ist's nicht gut, diejenige Stimme, welche pausirt hat, beliebig und gleichsam zufällig wieder eintreten zu lassen. Am besten geschieht der Eintritt stets mit dem Thema oder der Antwort.

Obschon die vorstehende Fuge*) eine freie ist, so behält der Contrapunkt aller Stimmen dennoch etwas Übereinstimmendes durch die öftere Verwendung desselben thematischen Motivs. Das Thema ist vierzehnmal in seiner ganzen Ausdehnung gebracht, davon sechsmal in der Haupttonart *Cis*-moll, dreimal in der Tonart der Dominante *Gis*-moll, zweimal in der Tonart der obern Terz *E*-dur und dreimal in der Tonart der Unterterz *A*-dur. Der Modulationsgang berührt demnach nur die nächstverwandten Tonarten. Die Fuge enthält einen viertaktigen Orgelpunkt; der Schüler beobachte sorgfältig den Orgelpunkt immer nur auf einem rhythmisch und metrisch begränzten Punkte zu beginnen. Der Orgelpunkt kann aber auch nicht beliebig abgebrochen werden; dies kann nur an passender Stelle geschehen (vgl. § 20, Schluss, und Harmonielehre § 58).

Für die ersten Versuche in diesen Arbeiten wähle der Schüler kurze Themen mit geringem Tonumfange. Hat er einige Übung und Sicherheit erlangt, so bemühe er sich nicht nur brauchbare, sondern auch charakteristische Themen zu erfinden, die er alsdann entsprechend durchführt. Vor allzuviel contrapunktischen Künsteleien, als da sind: Thema in der Gegenbewegung, in der Vergrösserung, in der Verkleinerung oder in rückgängiger Bewegung (per moto retrogrado) wollen wir recht nachdrücklich warnen. Das Thema in Gegenbewegung wird nur dann anzuwenden sein, wenn es zu einer solchen Darstellung natürlich und ungezwungen zu gebrauchen ist. Auch lege der Schüler nicht zuviel Werth auf besonders künstliche und vielstimmige Engführungen. Alle diese

*) Dieselbe ist aus des Autors Präludien und Fugen, op. 56, Leipzig, C. F. W. Siegel (Linnemann) entnommen.

Dinge sollen und dürfen nur Mittel zum Zwecke sein innerhalb der Form der Fuge ein gutes und stimmungsvolles aus dem Thema organisch herausgestaltetes Musikstück zu componiren.

Vierzehntes Kapitel.

Die strenge vierstimmige Fuge; die Fuge für Singstimmen mit Begleitung und ohne dieselbe.

§ 27. Die strenge vierstimmige Fuge wird meist mit zwei, wenigstens bei den Hauptgruppen der Einsätze wiederkehrenden Contrapunkten gebildet; die vierte Stimme bleibt fast immer frei. Der Schüler hat (§ 17) bei der Erklärung der Bach'schen *F*-moll-Fuge (Nr. XII, Wohlt. Cl. Th. I) bereits gesehen, wie man das Thema als Hauptsatz, den ersten Contrapunkt als Nachsatz des Themas und den zweiten Contrapunkt als Nachsatz des ersten zu bilden hat, um ein dreistimmiges im dreifachen Contrapunkt gearbeitetes Sätzchen zu erhalten, mit dessen verschiednen Umkehrungen man im Verlaufe der Fuge mehr oder weniger frei verfährt.

Der Schüler möge einige in dieser Weise gearbeitete vierstimmige Fugen sorgfältig analysiren; er wird beispielsweise bei der *Fis*-moll- und *G*-moll-Fuge (Nr. XIV und XVI, Wohlt. Cl. Th. I) bei der *As*-dur-Fuge (Nr. XVII, Wohlt. Cl. Th. II) und bei andern mit Leichtigkeit ersehen, dass sie alle nach diesem Principe componirt sind. Auch die *Gis*-moll-Fuge (Nr. XVIII, Wohlt. Cl. Th. I) ist in dieser Weise gearbeitet. Man verfährt genau wie bei der Composition der dreistimmigen strengen Fuge; man hat aber im Verlaufe der Arbeit den Vortheil, die vierte freie Stimme mitverwenden zu können. Mehr noch als für die Instrumentalfuge wird die strenge Fuge bei der Composition für Singstimmen zur Anwendung kommen. Hier treten die sich wiederholenden und gleichbleibenden Textworte gleichsam als eine nothwendige Bedingung der gleichbleibenden und mit den wiederkehrenden Worten sich wiederholenden Contrapunkte auf.

§ 28. Um unser Lehrbuch nicht gar zu weitschweifig zu machen, fassen wir die Anleitung zur strengen vierstimmigen Fuge und zur Fuge für Singstimmen im gemischten Chore zusammen.

Zuerst haben wir bei der Composition der Fuge für Singstimmen die Textworte in Betracht zu ziehen. Nicht jeder Text ist

als Wortunterlage für ein derartiges Musikstück zu gebrauchen. Wir müssen unser Augenmerk bei der Auswahl darauf lenken, dass der Text weder zu lang, noch auch gar zu kurz sei, dass er in wenigen Worten des Hauptsatzes einen Gedanken bestimmt ausspreche, und dass er einen Nachsatz oder zwei Nachsätze enthalte, zu welchen wir die musikalischen Nachsätze, die Contrapunkte, dem Sinne der Worte entsprechend setzen können. Wollen wir nur einen gleichbleibenden und wiederkehrenden Contrapunkt benützen, so genügt ein kurzer Nachsatz, unter Umständen ein einziges Wort. Auch für den Hauptsatz kann sogar das eine Wort »Halleluja« als Textunterlage genügen, denn dieses Wort drückt in seiner Zusammensetzung aus den Worten »Hallelu« und »jah« (die Zusammenziehung des Namen Gottes Jehovah) den Gedanken aus »Lobet Gott«. Man könnte also »hallelu, halleluja« als zwei Worte singen lassen. Von dieser ganz berechtigten Anwendung ist aber in Compositionen bisher nirgends Gebrauch gemacht worden. Mit dem Worte »Amen« könnte der Contrapunkt zum Thema gegeben werden. Wir rathen dem Anfänger seine erste Textfuge zu diesen Worten zu schreiben; es kommt ihm dabei zu statten, dass man das Wort »Halleluja« beliebig declamiren und einer jeden der vier Silben den Hauptaccent geben kann. Dass das Wort Halleluja im Thema ebenso wie das darauffolgende »Amen« im Contrapunkt wiederholt werden darf, ist selbstverständlich. Auch das Wort »Amen« kann man beliebig declamiren und gelegentlich der zweiten Silbe wie der ersten den Hauptaccent geben.

Für andre Arbeiten fügen wir einige entsprechende Texte bei. So würde bei den Worten »Danket dem Herrn, denn er ist freundlich und seine Güte währet ewiglich« das Hauptthema auf die Worte »Danket dem Herrn«, vermuthlich mit Wiederholung der Worte componirt werden. Man kann dabei die Worte »Danket« und »Herrn« sowohl anfangs, als bei der Wiederholung der Worte einsilbig »dankt« und »Herrn«, als zweisilbig »danket« dem »Herren« gebrauchen und kann demnach möglicherweise die Worte folgendermassen ordnen »Danket dem Herrn, dankt dem Herren«, oder »Dankt dem Herrn, danket dem Herren«. Der erste Contrapunkt würde zu den Worten »denn er ist freundlich«, der zweite zu den Worten »und seine Güte währet ewiglich« zu setzen sein. Hier kann man ebenfalls nach Belieben »währet« zwei oder einsilbig als »währt« gebrauchen, man kann für »ewiglich« auch »ewig« substituiren. Man kann aber auch das Thema auf die Worte »Danket dem Herrn, denn er ist freundlich«, den ersten Contrapunkt zu den Worten »und seine Güte währet ewiglich« setzen. Will man

noch einen zweiten wiederkehrenden Contrapunkt dazu nehmen, so wähle man irgend ein zum Sinne des Bibelverses passendes Textwort, z. B. »Halleluja«.

Ein andrer zur Fuge mit einem wiederkehrenden Contrapunkt geeigneter Text wäre »Gross ist der Herr« (Thema), und seine Macht ist ewig« (Contrapunkt). Ferner: »Lobe den Herrn, meine Seele«, (Thema) »und was in mir ist seinen heiligen Namen« (Contrapunkt). Ferner: »Der Herr hat Jakob erlöset« (Thema) »und ist herrlich in Israel« (Contrapunkt). Ferner: »Jauchzet ihr Himmel«, (Thema) »denn der Herr hat's gethan« (Contrapunkt). Ferner: »Singet fröhlich dem Herrn«, (Thema) »der unsre Stärke ist« (Contrapunkt) u. s. w.

Man kann auch einen zweiten Contrapunkt zu denselben Worten oder zu einem Theile der dem ersten Contrapunkte untergelegten Worte setzen; es bleibt dem Componisten dann überlassen, je nach der Beschaffenheit der Textworte das Geeignete zu wählen.

Haydn componirt die Schlussfuge des Frühlings in den »Jahreszeiten« auf die Worte »Ehre, Lob und Preis sei dir, ewiger, gütiger Gott«. Er giebt das Thema zu dem Anfange, »Ehre, Lob und Preis sei dir«, den Contrapunkt zu den Worten »ewiger, gütiger Gott«.

Der Schüler achte bei der Erfindung eines Fugenthemas zu Textworten in erster Linie auf eine richtige und natürliche Declamation der Worte; er darf Zusammenhängendes nicht beliebig trennen, um es dem Thema und dem Contrapunkt unterzulegen. Die Behandlung des Textes darf nie eine willkührliche sein.

§ 29. Wie muss nun das Thema einer Gesangsfuge beschaffen sein, wie der Contrapunkt? Bei der Erfindung des Themas wie des Contrapunkts muss man sorgfältig berücksichtigen, dass Beides von ein und derselben Stimme sowohl im Tone, als auch in der Dominante, (eine Quinte höher oder Quarte tiefer) wie auch in andern nahverwandten Tonarten leicht und sicher ausgeführt werden könne. Man wird deshalb gut thun, weder im Thema noch im Contrapunkt den Umfang einer Sexte, Septime oder höchstens einer Octave zu überschreiten; andernfalls wird die Ausführung von derselben Stimme in der Dominante schwer oder unmöglich.

Wir zeigen hier Thema und Contrapunkt in ein und derselben Stimme; der geringe Umfang erlaubt die notirten Versetzungen.

Wir wählen den Text »Deine Gnade und deine Wahrheit walten über uns, in Ewigkeit sei Preis und Dank Dir gebracht«, und

theilen ihn derart, dass wir zu den Worten »Deine Gnade und Deine Wahrheit walten über uns« das Thema, zu dem Nachsatze des Textes den Contrapunkt setzen.

Alt.
205.
Tenor.

Dei - ne Gna - de und dei - ne Wahr - heit

Dei - - ne

wal - - - - ten ü - ber uns, in E - wig-

Gna - de und dei - ne Wahr - heit wal - - - -
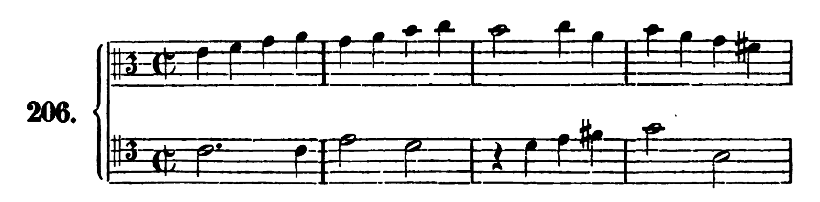
keit, — in E - wig - keit — sei Preis ——— und
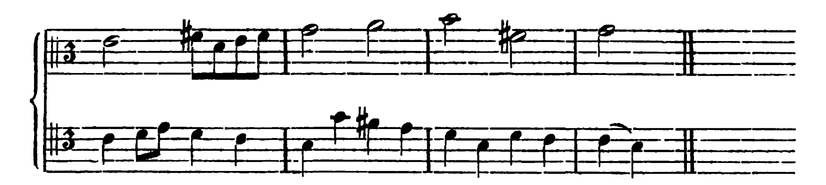
- - ten ü - ber uns,

Dank ___ Dir ge - bracht.
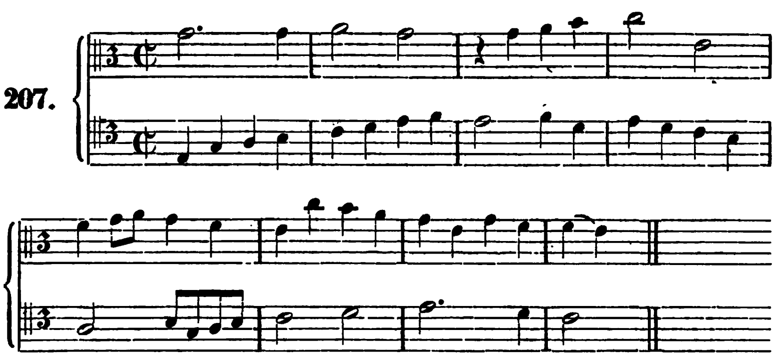
Soll der Tenor die Antwort geben, so übernimmt der Alt eine Octave höher den Contrapunkt.

206.
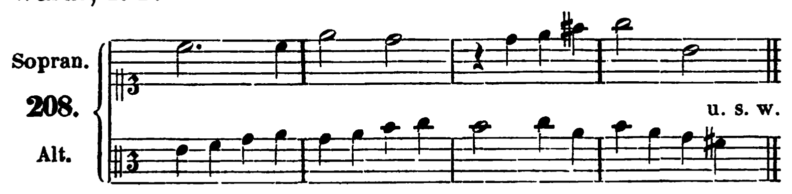




Soll der Alt anstatt der Antwort das Thema bringen, so übernimmt der Tenor den Contrapunkt, etwa in folgender Weise versetzt.



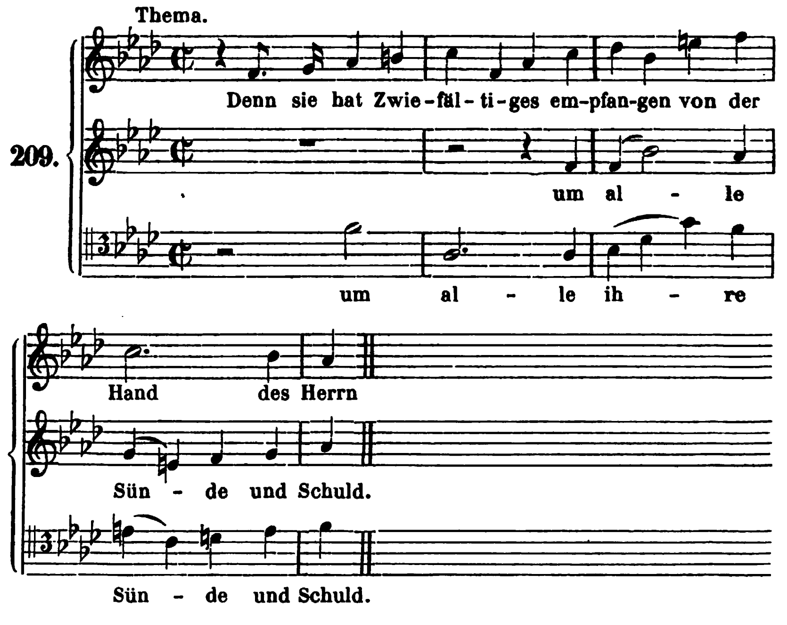
Der Umfang der Stimmen ist dabei nirgends überschritten. Es ist klar, dass Beispiel 205, so wie es geschrieben ist, auch von Bass und Tenor gesungen werden kann. Ebenso ist Beispiel 206 von Sopran und Alt in gleicher Tonhöhe ausführbar. Beide Stimmen von Beisp. 206 eine Octave tiefer können von Bass und Tenor gesungen werden, indem der Bass die Antwort, der Tenor den Contrapunkt giebt. Beispiel 205 ist eine Octave höher für Alt und Sopran ausführbar, und so werden noch mancherlei andre Versetzungen mit geringen Veränderungen vom Anfange des Contrapunkts zwischen den verschiednen Stimmen möglich sein, ohne dass der Umfang der einzelnen Stimmen irgendwo überschritten würde, z. B.



Der Schüler ersieht aus diesen Beispielen, dass sowohl Thema als Contrapunkt um eine Quinte zu transponiren sind; er übe sich
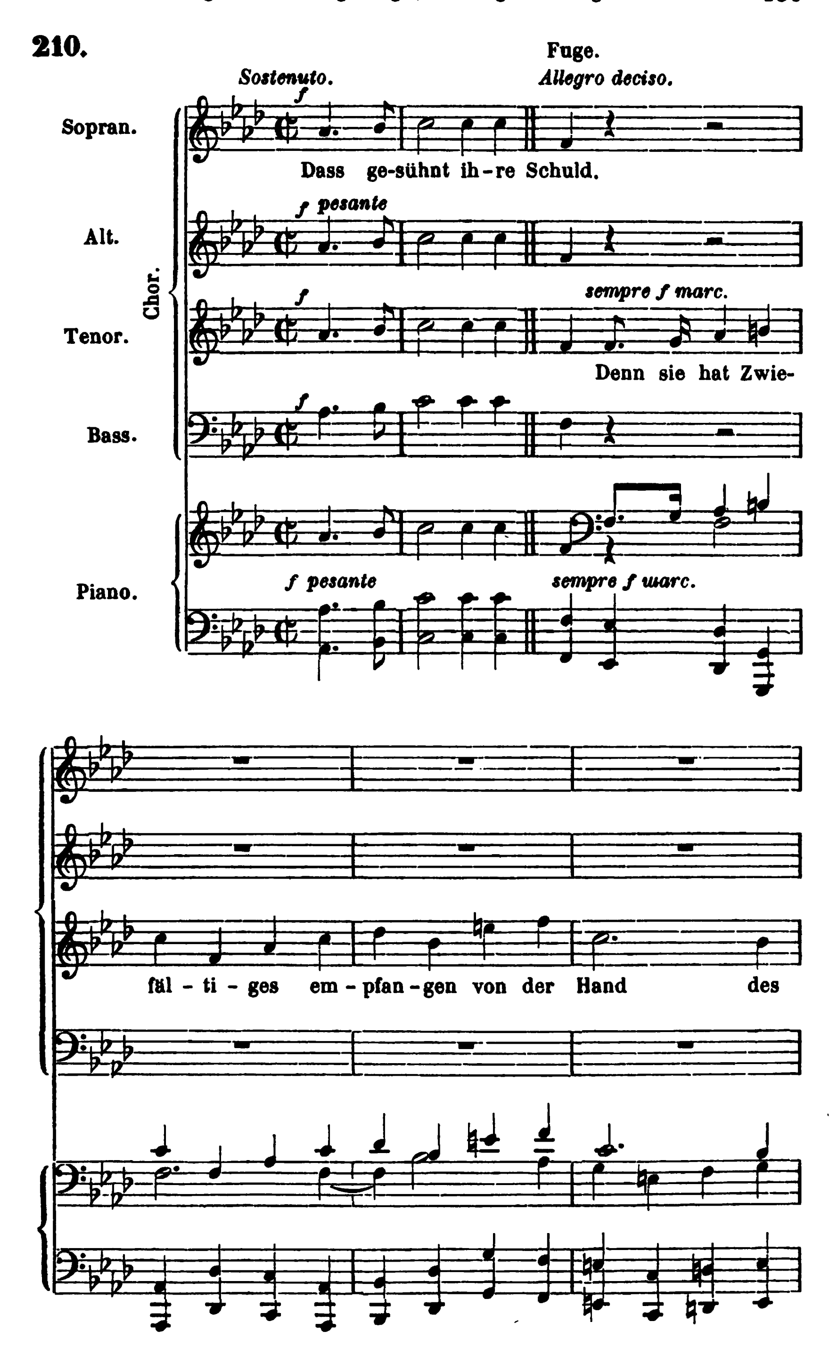
zunächst darin, derartige Themen und Contrapunkte zu Textworten zu erfinden und versuche alsdann vierstimmige nicht begleitete Vocalfugen zu componiren. Wenn auch diese Art von Fugen heutzutage selbst in ausgeführten Motetten, Psalmen, Hymnen u. s. w. selten genug vorkommt, so ist die Arbeit doch eine vortreffliche und unerlässliche Übung.

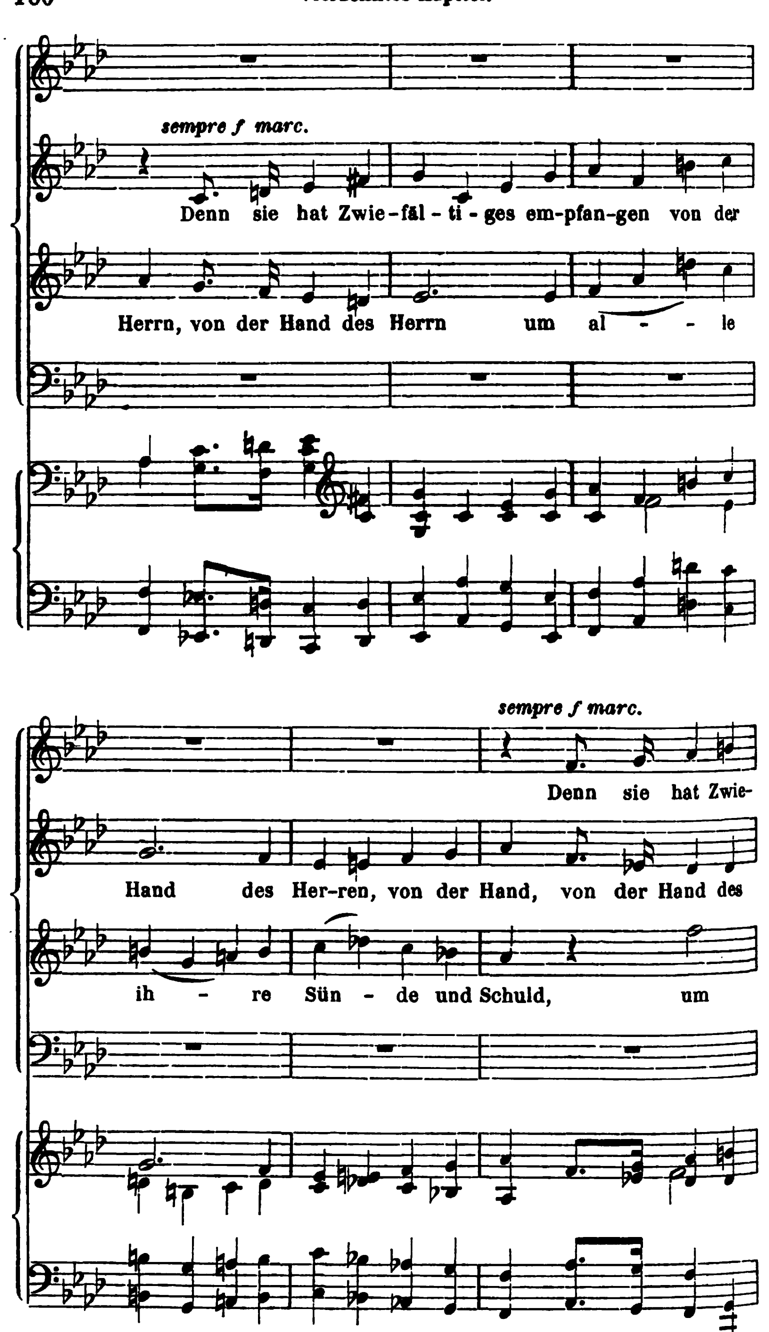
§ 30. Wir geben jetzt hier ein Beispiel einer Fuge mit zwei gleichbleibenden und wiederkehrenden Contrapunkten. Die Fuge ist des Autors »Trostlied« op. 65 (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel) entnommen; sie ist mit Orchester begleitet. Die Instrumente gehen, wie in vielen begleiteten Fugen fast immer mit den Singstimmen und geben nur in den ersten Takten einen Bass und eine Füllstimme zum Vortrage des Themas durch den Tenor. Wir zeigen zunächst das Thema und die beiden Contrapunkte, von denen der zweite dieselben Textworte als der erste hat, im folgenden Beispiele. Die regelmässig wiederkehrende Verwendung der beiden Contrapunkte in der Fuge ist so ersichtlich, dass die Fuge einer näheren Erklärung nicht bedarf.
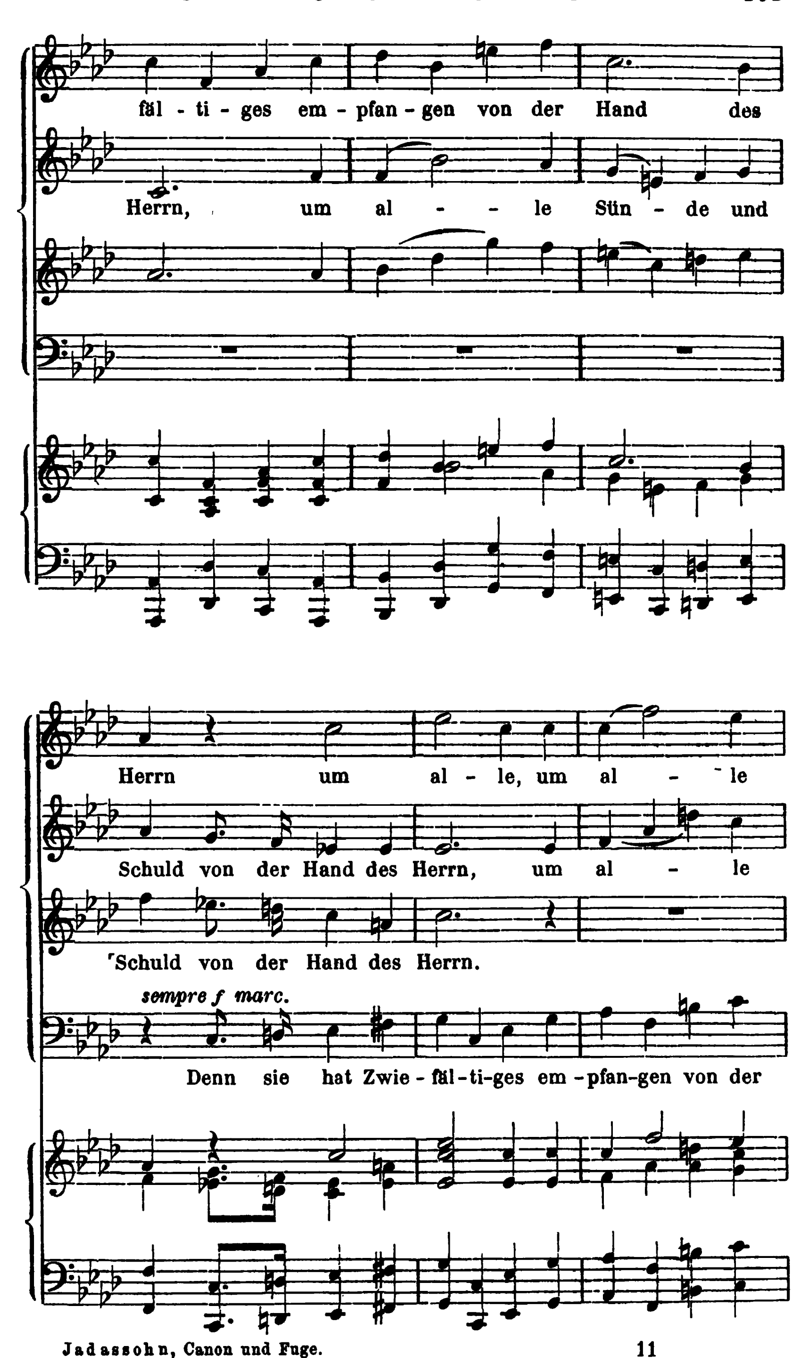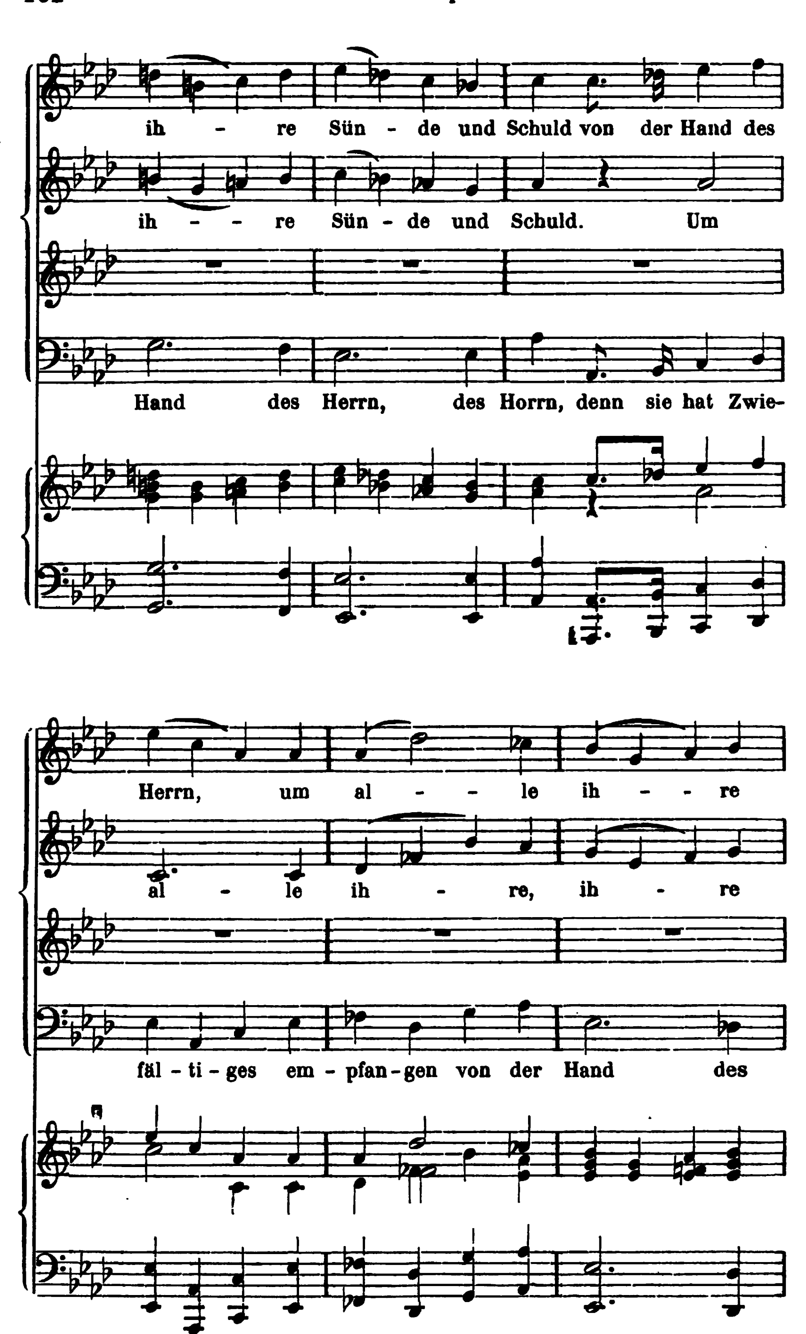


Es folgt jetzt hier die Fuge, deren Orchesterbegleitung wir im Clavierauszuge beifügen. Die beiden Contrapunkte treten in den Instrumenten mit dem Vortrage des Themas durch den Tenor zugleich ein.
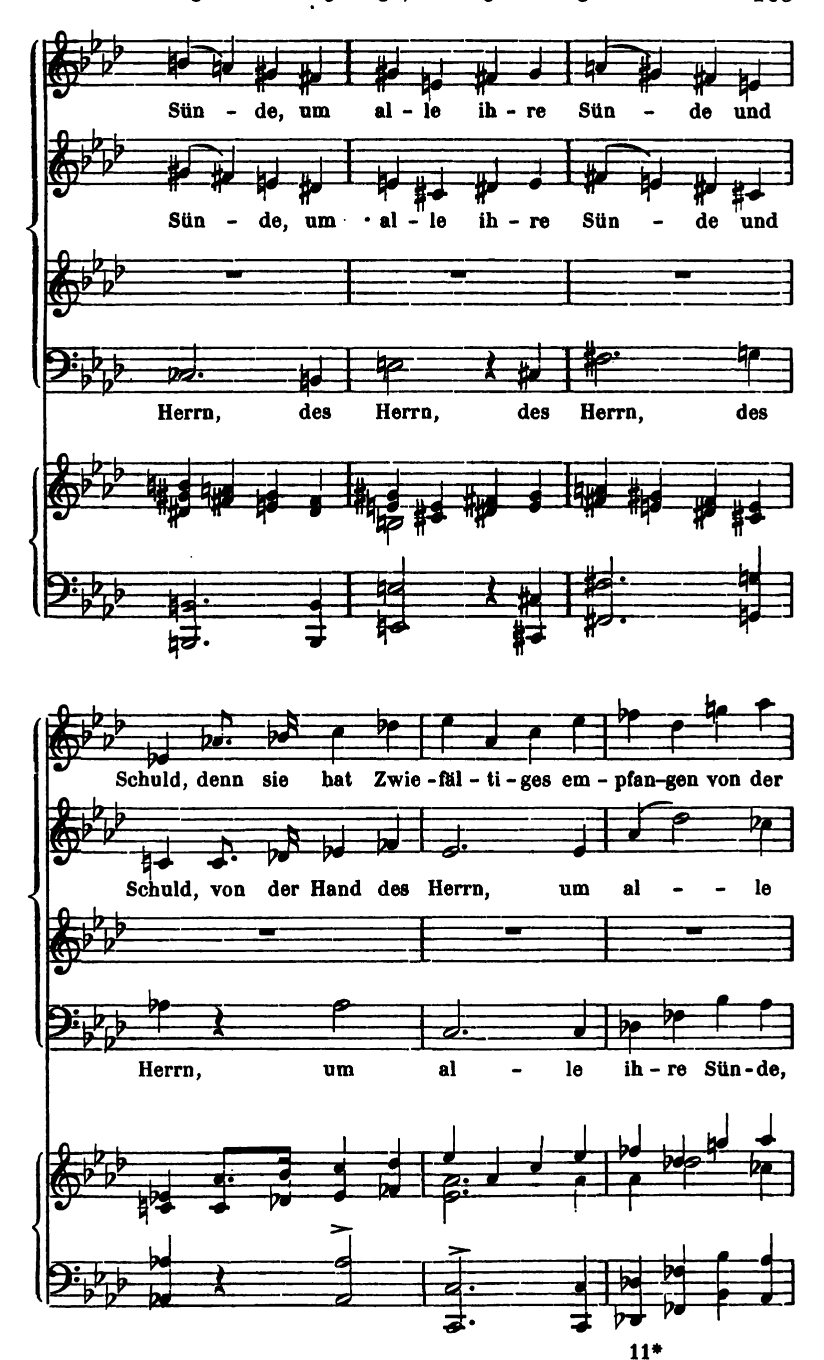
210.
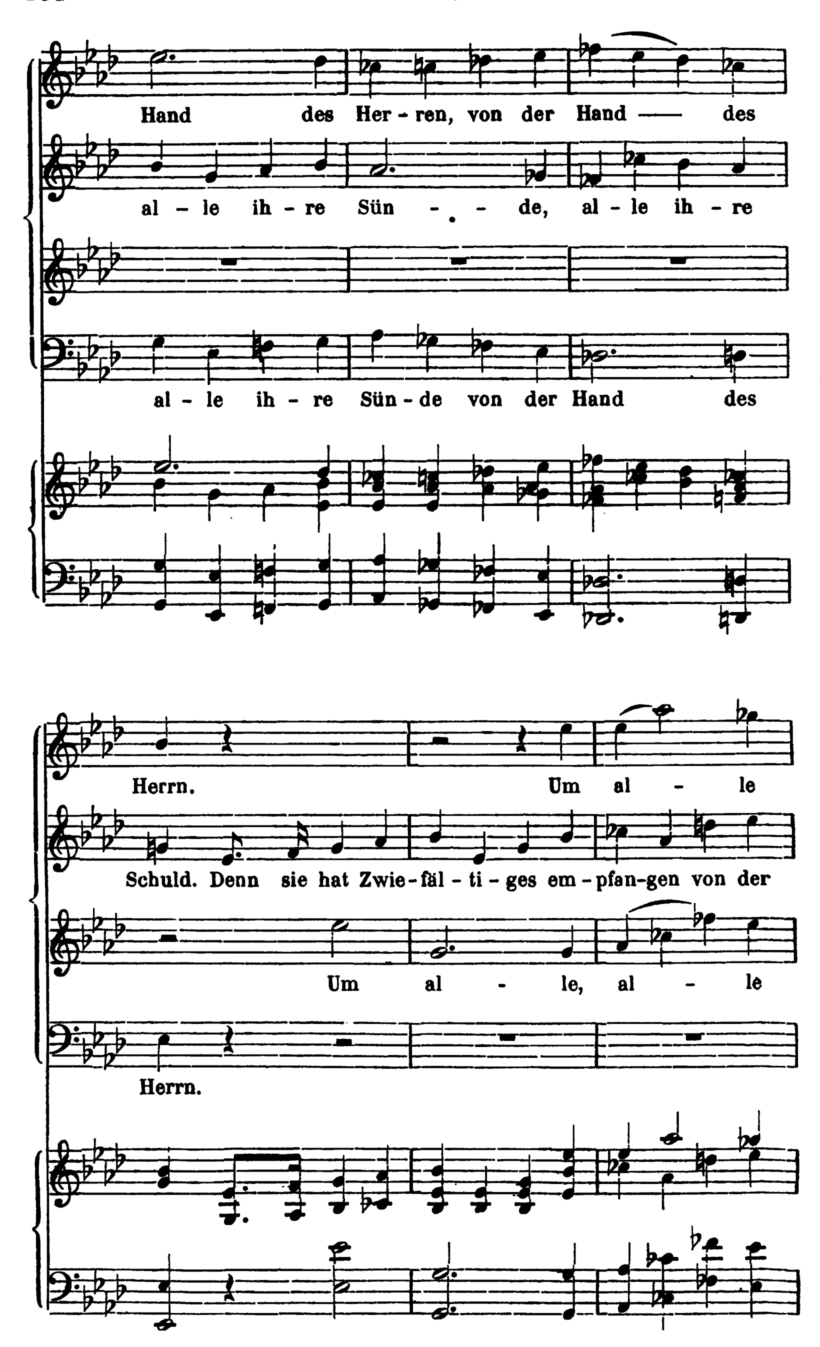

Fuge.
Sostenuto.
Allegro deciso.
Sopran.
Alt.
Chor.
Tenor.
Bass.
Piano.
f
f pesante
sempre f marc.
Dass ge-sühnt ih-re Schuld.
Denn sie hat Zwie-
fäl - ti - ges em - pfan - gen von der Hand des
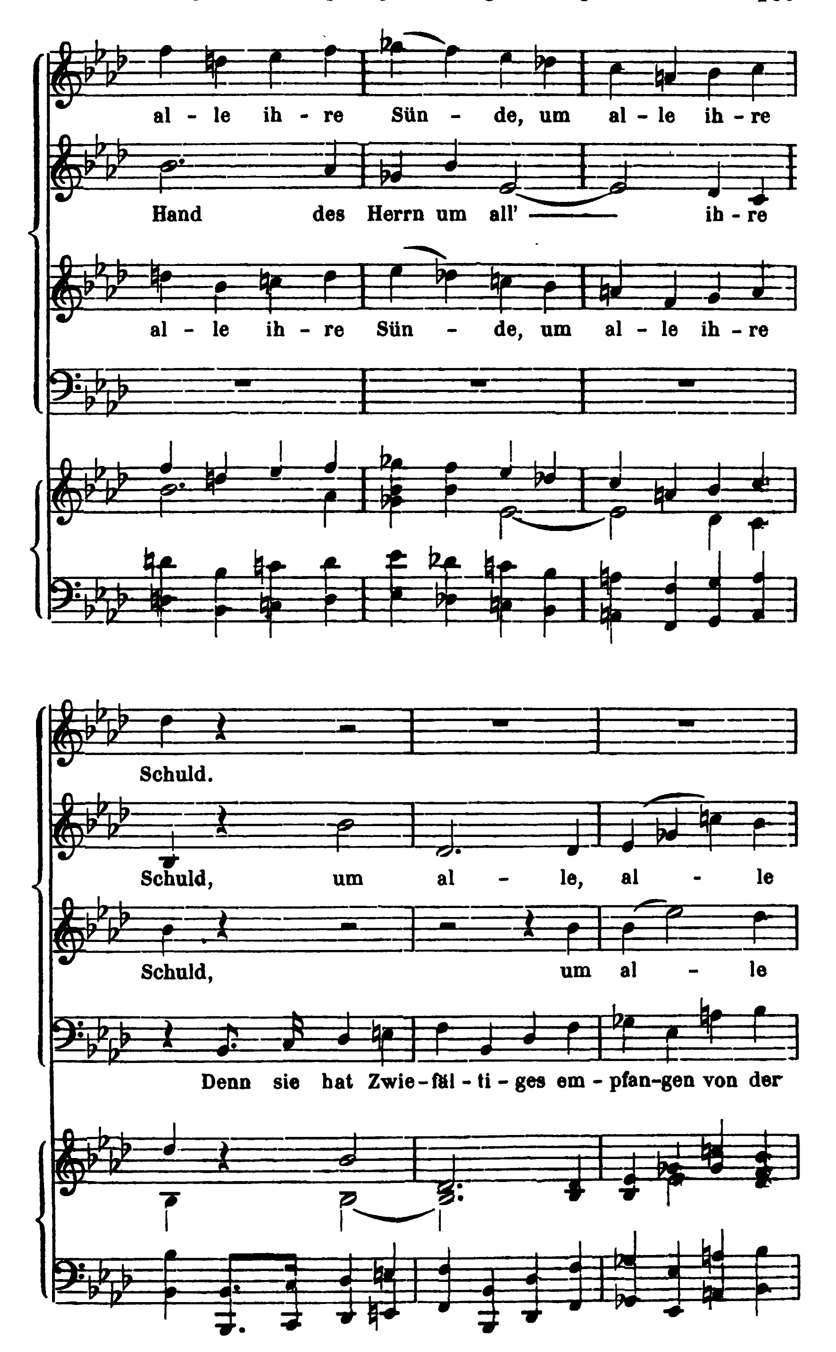

sempre f marc.
Denn sie hat Zwie-fäl-ti-ges em-pfan-gen von der
Herrn, von der Hand des Herrn um al - - le
sempre f marc.
Denn sie hat Zwie-
Hand des Her-ren, von der Hand, von der Hand des
ih - re Sün - de und Schuld, um
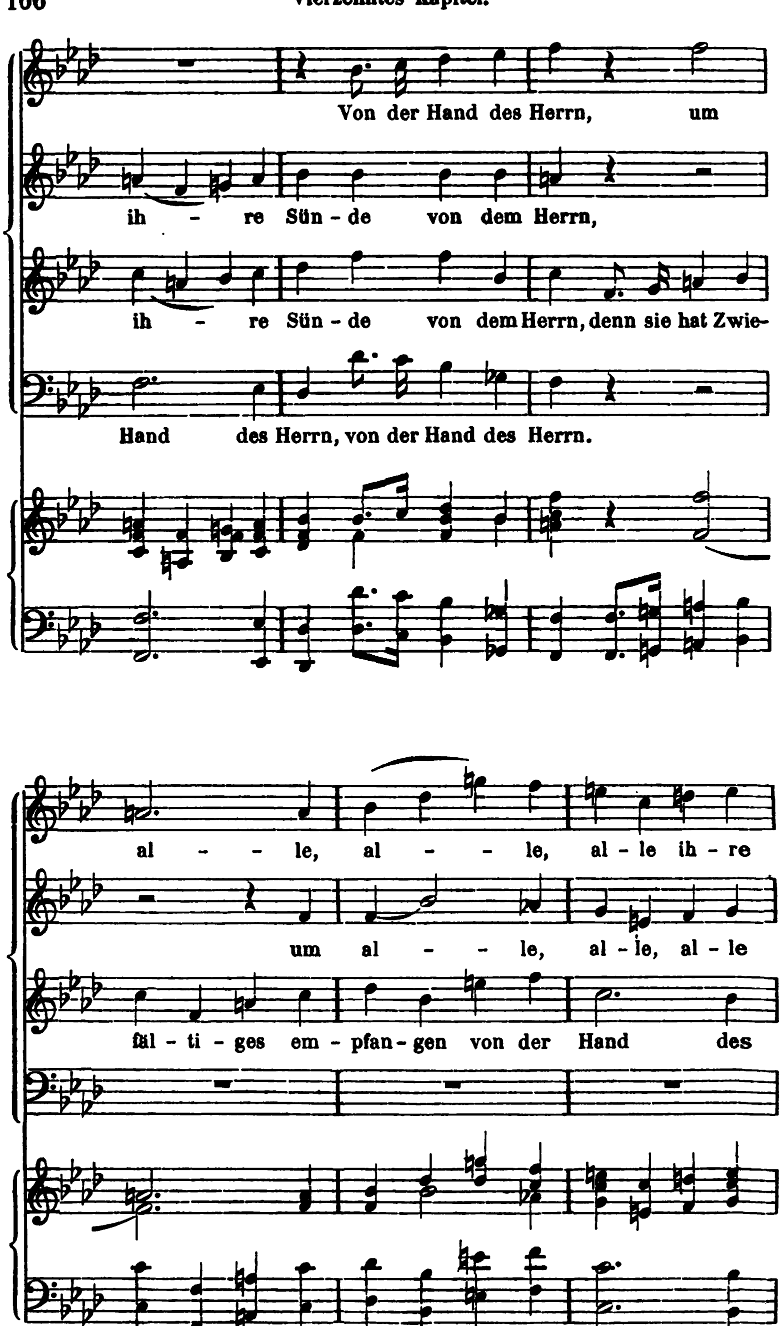

fäl - ti - ges em - pfan - gen von der Hand des
Herrn, um al - - le Sün - de und
Herrn um al - le, um al - le
Schuld von der Hand des Herrn, um al - le
Schuld von der Hand des Herrn.
sempre f marc.
Denn sie hat Zwie - fäl - ti-ges em - pfan-gen von der
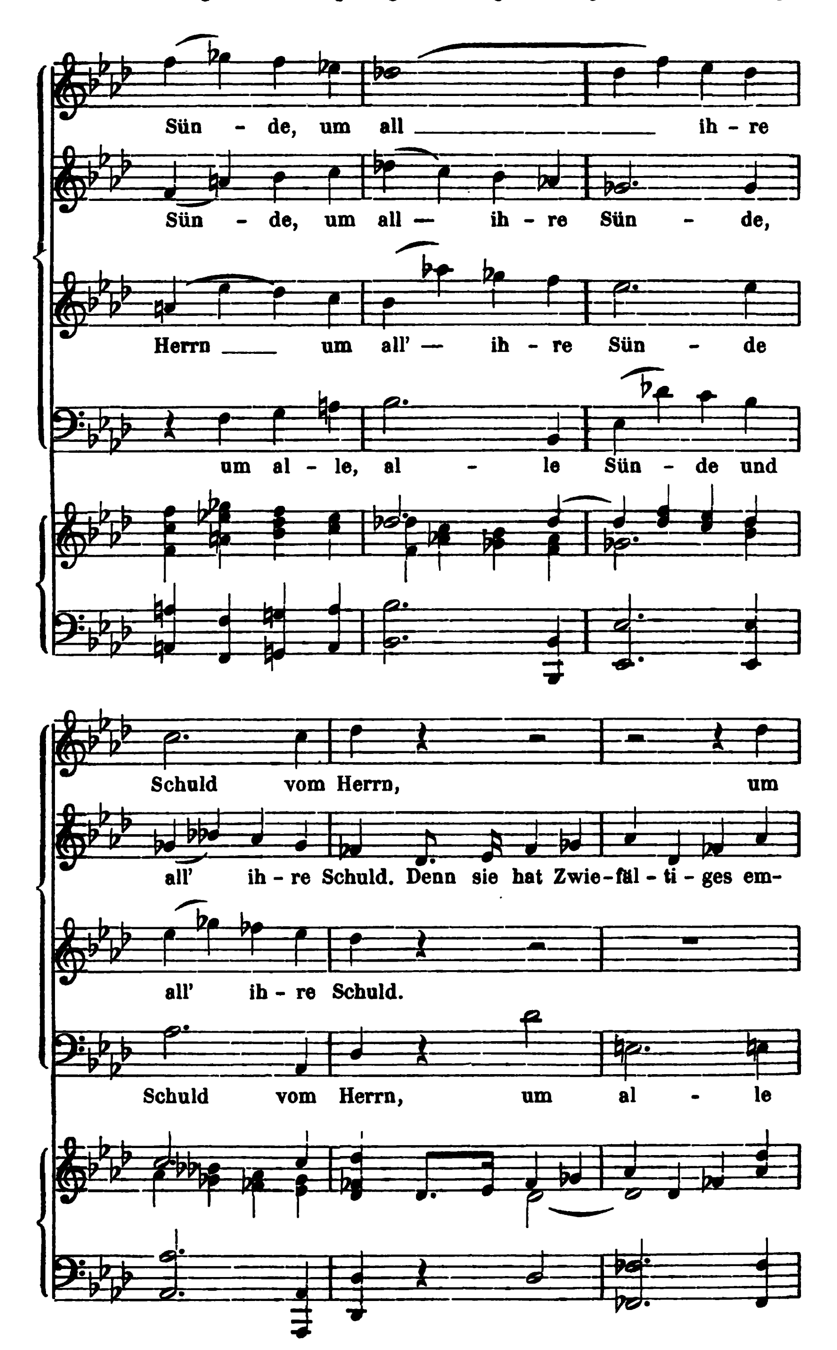

ih - re Sün - de und Schuld von der Hand des
ih - - re Sün - de und Schuld. Um
Hand des Herrn, des Horrn, denn sie hat Zwie-
Herrn, um al - - le ih - - re
al - le ih - re, ih - re
fäl - ti - ges em - pfan - gen von der Hand des
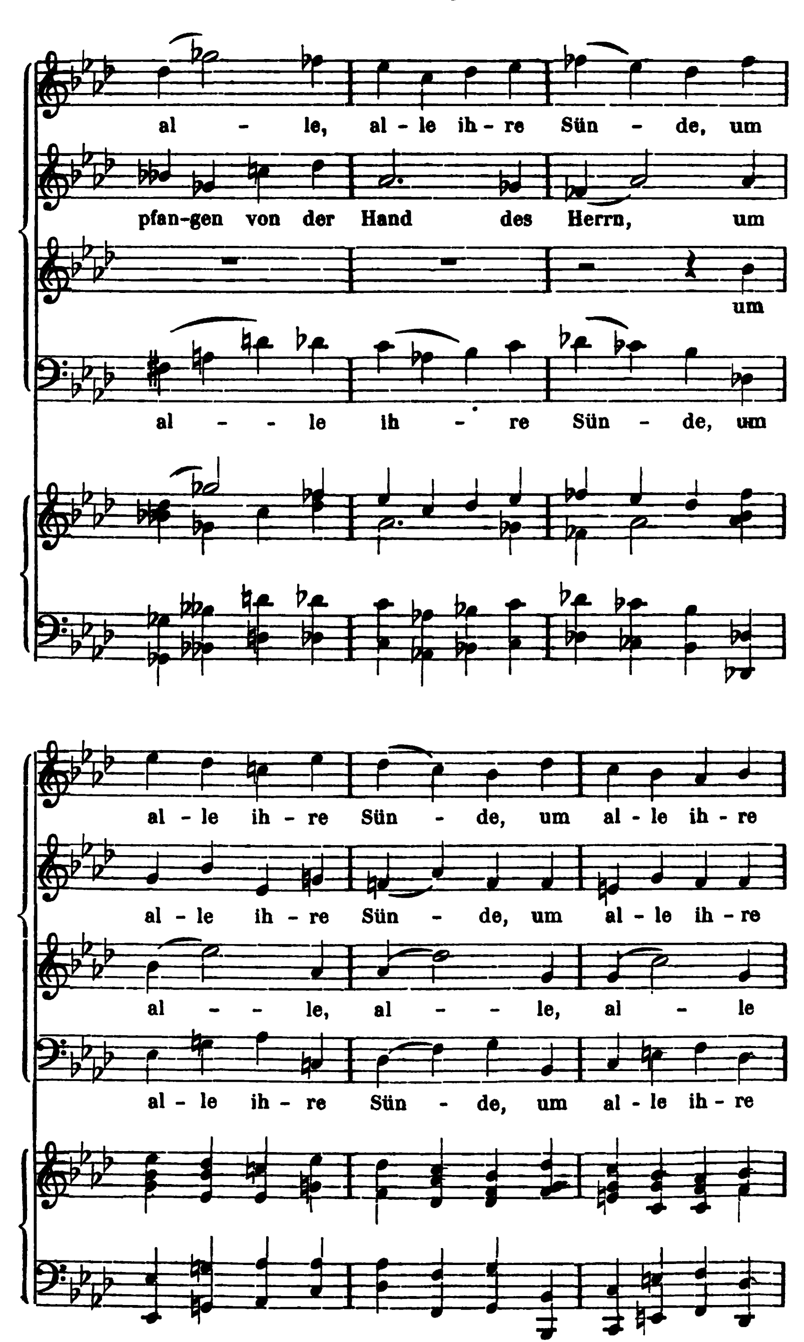

Sün - de, um al - le ih - re Sün - de und
Sün - de, um al - le ih - re Sün - de und
Herrn, des Herrn, des Herrn, des
Schuld, denn sie hat Zwie - fäl - ti - ges em - pfan-gen von der
Schuld, von der Hand des Herrn, um al - - le
Herrn, um al - le ih - re Sün-de,
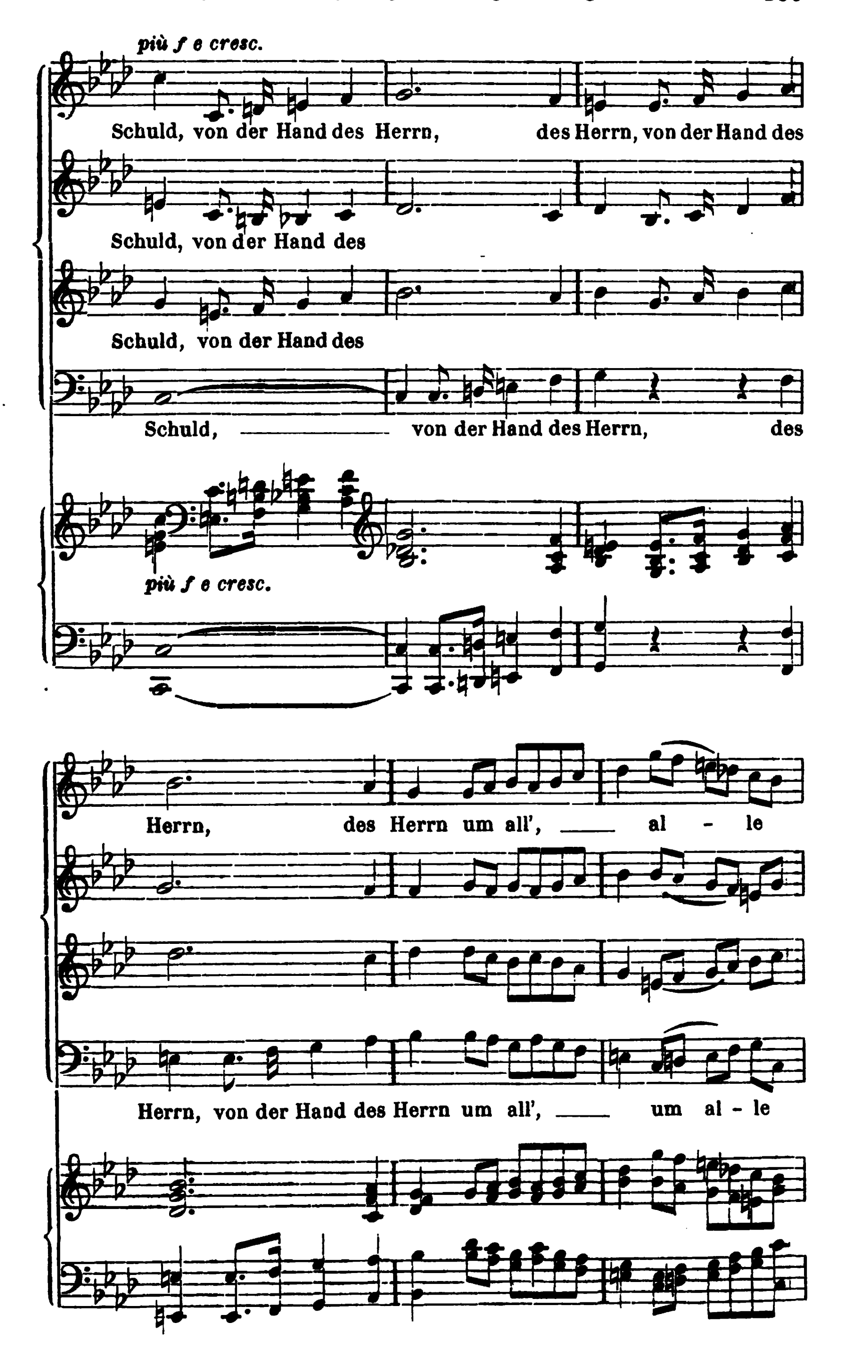

Hand des Her - ren, von der Hand — des
al - le ih - re Sün - - de, al - le ih - re
al - le ih - re Sün - de von der Hand des
Herrn. Um al - le
Schuld. Denn sie hat Zwie - fäl - ti - ges em - pfan-gen von der
Um al - le, al - le
Herrn.

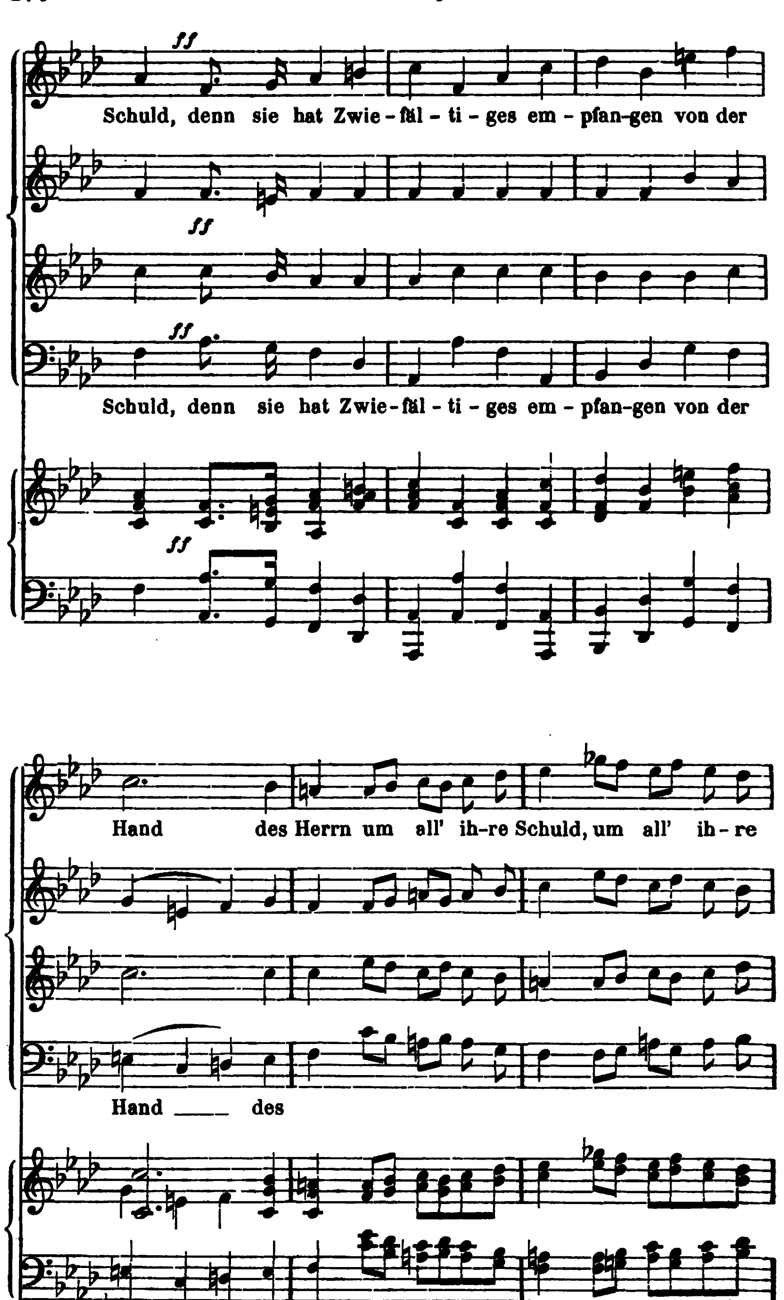

al - le ih - re Sün - de, um al - le ih - re
Hand des Herrn um all' ih - re
al - le ih - re Sün - de, um al - le ih - re
Schuld.
Schuld, um al - le, al - le
Schuld, um al - le
Denn sie hat Zwie-fäl-ti-ges em-pfan-gen von der


Von der Hand des Herrn, um
ih - re Sün - de von dem Herrn,
ih - re Sün - de von dem Herrn, denn sie hat Zwie-
Hand des Herrn, von der Hand des Herrn.
al - - le, al - - le, al - le ih - re
um al - - le, al - le, al - le
fäl - ti - ges em - pfan - gen von der Hand des


Sün - de, um all ihre
Sün - de, um all — ih - re Sün - de,
Herrn um all' — ih - re Sün - de
um al - le, al - le Sün - de und
Schuld vom Herrn, um
all' ih - re Schuld. Denn sie hat Zwie-fäl - ti - ges em-
all' ih - re Schuld.
Schuld vom Herrn, um al - le


al - le, al - le ih - re Sün - de, um
pfan-gen von der Hand des Herrn, um
um
al - - - le ih - re Sün - de, um
al - le ih - re Sün - de, um al - le ih - re
al - le ih - re Sün - de, um al - le ih - re
al - - le, al - - le, al - le
al - le ih - re Sün - de, um al - le ih - re


più f e cresc.
Schuld, von der Hand des Herrn, des Herrn, von der Hand des
Schuld, von der Hand des
Schuld, von der Hand des
Schuld, von der Hand des Herrn, des
più f e cresc.
Herrn, des Herrn um all', al - le
Herrn, von der Hand des Herrn um all', um al - le


ff
Schuld, denn sie hat Zwie-fäl-ti-ges em-pfan-gen von der
ff
ff
Schuld, denn sie hat Zwie-fäl-ti-ges em-pfan-gen von der
ff
Hand des Herrn um all' ih-re Schuld, um all' ih-re
Hand des

ff

Schuld, um all' ih-re Schuld, um ih-re Schuld von der

ff

ff Trompeten.
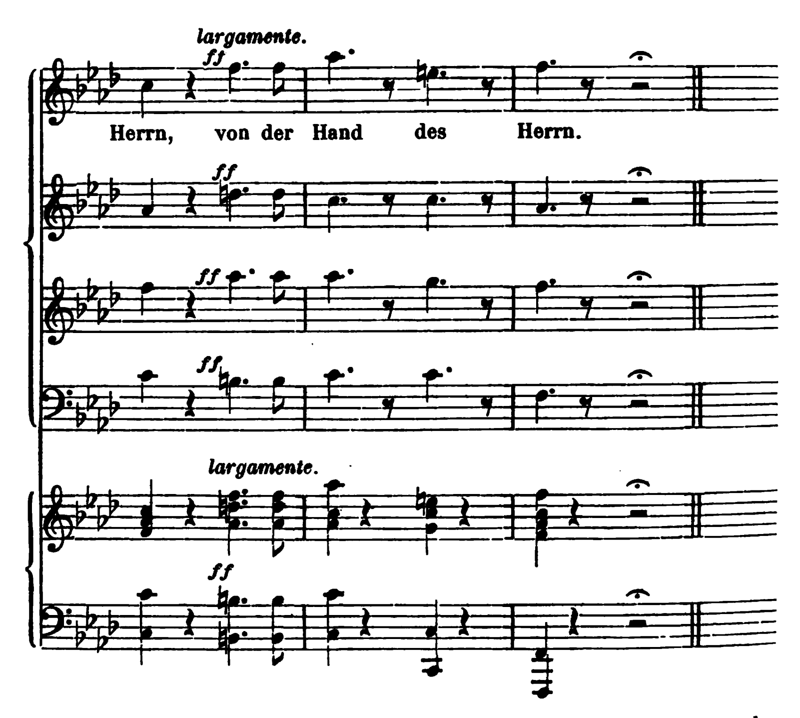
cresc. molto.

Hand des Herrn, von der Hand des Herrn, von der Hand, von der Hand des

ff

von der Hand, von der Hand,

cresc. molto



Dass nach mehrfachen Durchführungen gegen den Schluss der Fuge hin das Thema im Sopran erscheint und von den andern Stimmen nur harmonisch begleitet wird, findet man häufig, besonders in Fugen von Händel.

Wie die Instrumente nicht bloss im Einklange, sondern auch in der Verdopplung der höhern und tiefern Octave mit den Singstimmen gehen, wie sie gelegentlich die Harmonie füllen, wie sie die Eintritte der Singstimmen nach den Pausen unterstützen und markiren, das kann der Schüler aus der Orchesterpartitur ersehen.

§ 31. Die Orchesterbegleitung kann aber in der Fuge auch selbstständiger auftreten; sie kann den Gesang der Stimmen durch passende Figuren begleiten, den Rhythmus beleben, zu den ersten Eintritten eine harmonische oder contrapunktische Begleitung geben, ja auch im Verlaufe der Fuge sich mit contrapunktisch selbstständig geführten Stimmen an dem polyphonischen Gewebe des Ganzen betheiligen. Endlich kann das Thema der Fuge im Orchester auftreten, während die Singstimmen nur ein Motiv des Contrapunkts dazu geben. Dies ist besonders wirkungsvoll, wenn das Thema in den gewichtigen Messinginstrumenten in der Vergrösse-

rung erscheint. Hier folgt ein Beispiel aus der doppelchörigen achtstimmigen Fuge, dem 100. Psalm des Autors (op. 60) Leipzig, bei Breitkopf und Härtel entnommen. Das Thema der Fuge lautet:

211. 
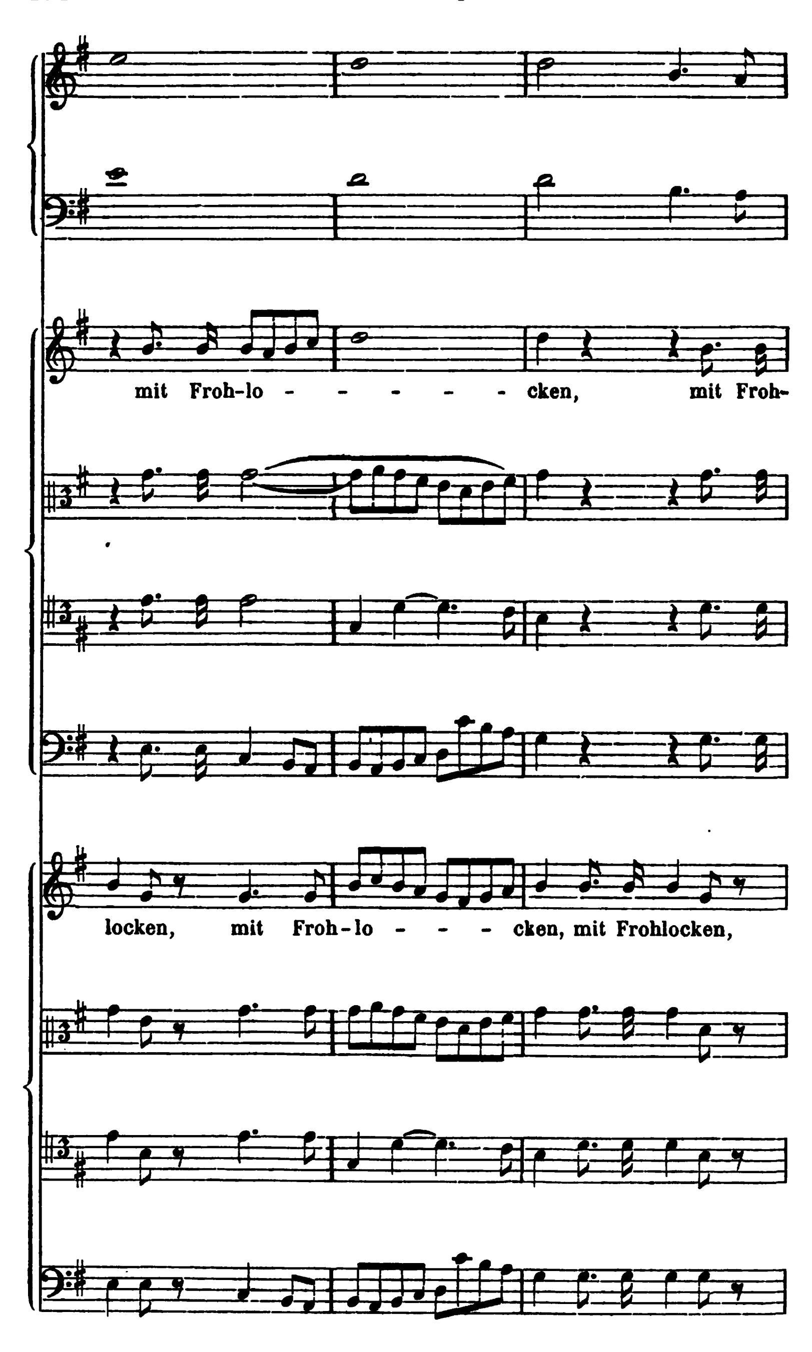
Gegen das Ende der Fuge erklingen die Anfangstakte des Themas gleichzeitig in Posaunen und Trompeten in doppelter Vergrösserung. Die beiden Chöre begleiten dies mit einem Motive des Contrapunkts.
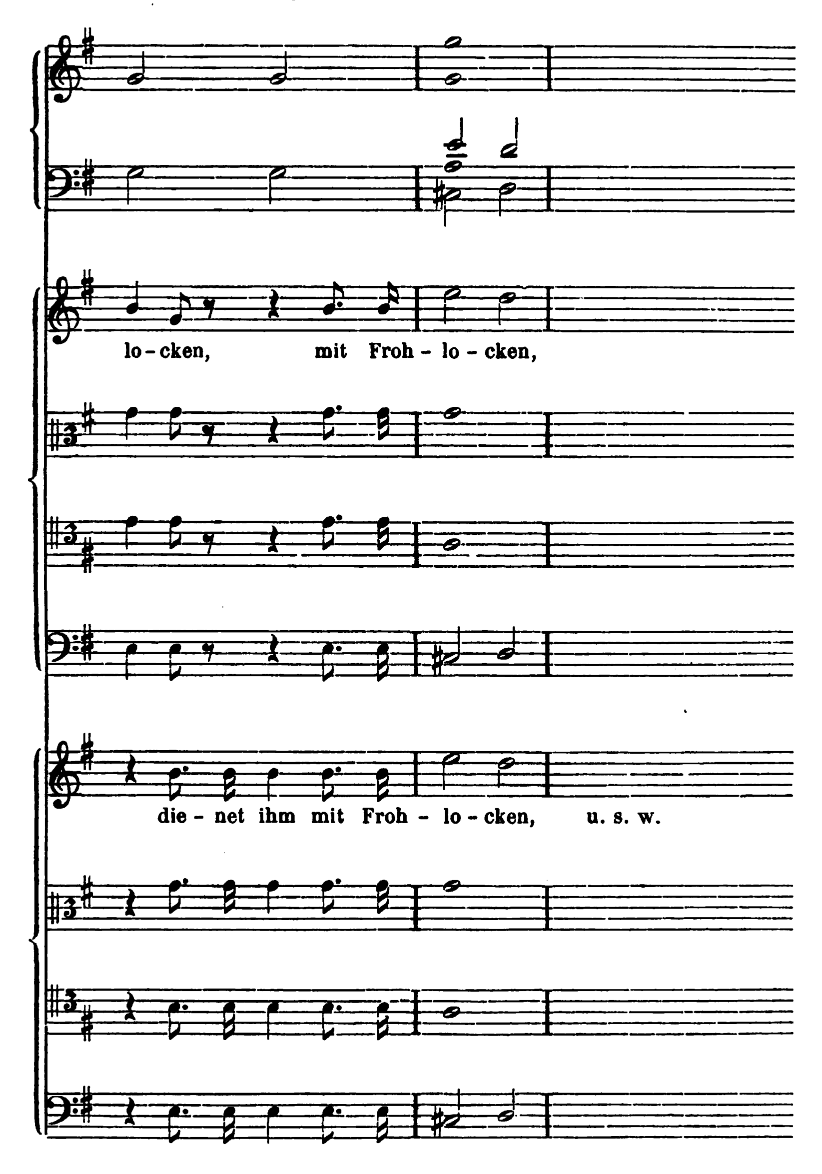
212.

2 Trompeten.
3 Posaunen.

Chor I.
Sopran. mit Frohlo-cken, mit Froh-lo-cken,
Alt.
Tenor.
Bass.
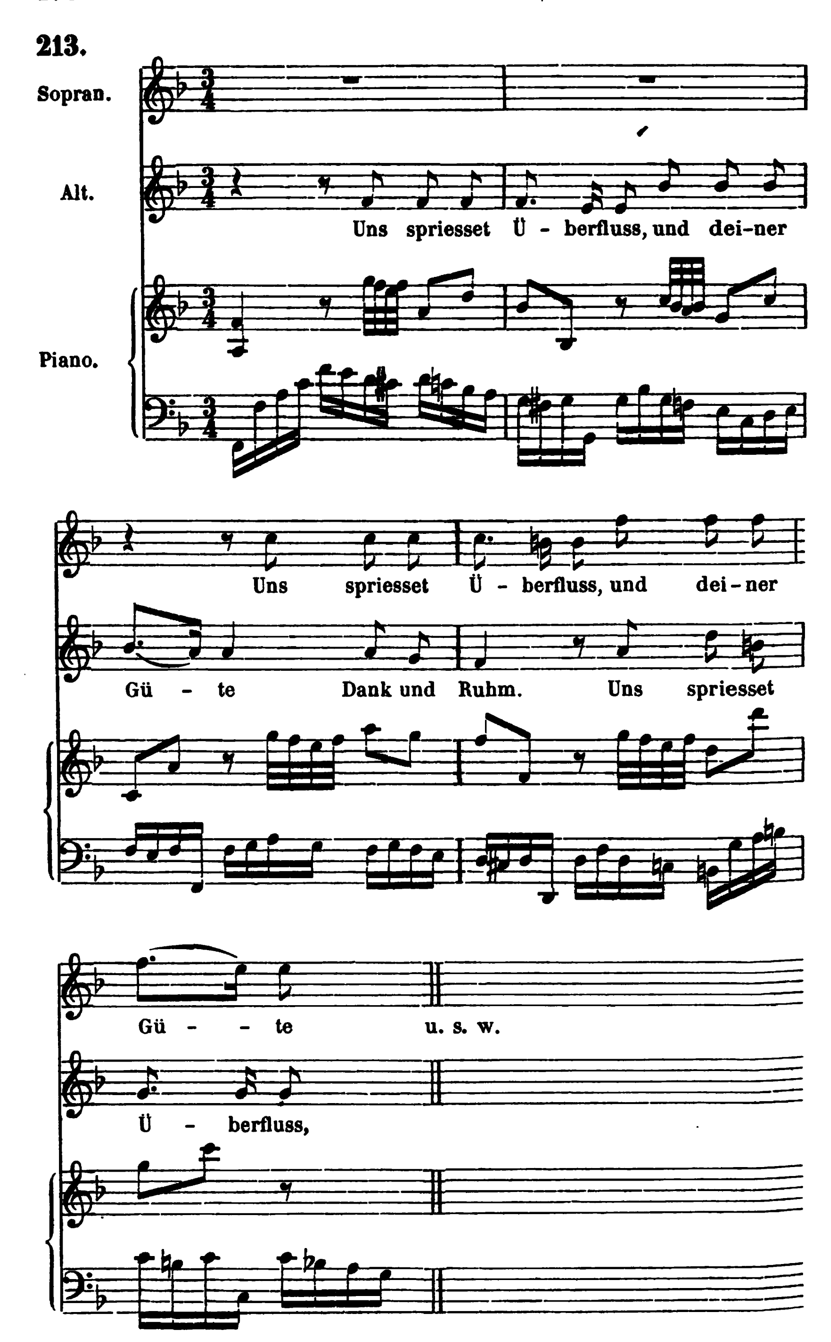
Chor II.
Sopran. mit Froh-locken, mit Froh-
Alt.
Tenor.
Bass.


mit Froh-lo - - - - - cken, mit Froh-
locken, mit Froh-lo - - - cken, mit Frohlocken,



Die Fälle, in denen die Singstimmen durch Figuren mit lebhaften Rhythmen in den Violinen, oder durch einen figurirten Bass begleitet werden, sind so häufig, dass der Schüler Beispiele dazu in den Werken aller Klassiker findet. Wir notiren hier nur den Anfang einer Fuge aus den »Jahreszeiten« von Haydn.

213.


Sopran.
Alt.
Piano.
Uns spriesset Ü - berfluss, und dei-ner
Uns spriesset Ü - berfluss, und dei - ner
Gü - te Dank und Ruhm. Uns spriesset
Gü - - te u. s. w.
Ü - berfluss,

Der Orchesterpart kann auch inmitten der Fuge kürzere selbstständige Zwischensätze haben, bei denen die Singstimmen pausiren. Derartige Zwischensätze werden aber immer Motive des Themas oder des Contrapunkts in stilvoller, passender Weise fortspinnen müssen, so dass der einheitliche Charakter des Musikstückes nicht gestört wird. Dies wird besonders bei weitausgeführten Fugen den Singstimmen einen geeigneten Ruhepunkt gewähren. Wir verweisen hier auf die fünfstimmige Kyrie-Fuge der *H*-moll-Messe von Bach. Wir finden in dieser Fuge ein instrumentales Vorspiel vor dem Eintritt der Singstimmen und einen instrumentalen Mittelsatz in der Mitte der Fuge. Auch ein einige Takte enthaltendes Instrumental-Nachspiel kann gelegentlich vorkommen, um den Schluss des Satzes recht nachhaltig ausklingen zu lassen.

Die Verschiedenartigkeit der Form in weiter ausgeführten Fugen und die mannigfache Art der Behandlung des Orchesters bei der Begleitung der Fuge gestatten uns nicht, einschlagende Beispiele für alle vorkommenden Fälle hier beizubringen. Wir können den Schüler nur auf die in den Werken Bach's, Händel's, Haydn's, Mozart's, Cherubini's, Beethoven's, Mendelssohn's, Schumann's und vieler vortrefflicher Meister der Gegenwart enthaltenen Fugen verweisen. Wir wollen schliesslich noch erwähnen, dass eine Fuge auch rein harmonisch, nur durch Accorde begleitet werden kann, wie z. B. die Fuge »Er schlug alle Erstgeburt Egyptens« in Händels »Israel in Egypten« anfangs nur mit Accorden begleitet ist, späterhin gehen die Instrumente mit den Stimmen. Der Chor aus dem 95. Psalm von Mendelssohn »Denn sein ist das Meer« ist gleichfalls nur mit Accorden begleitet, obgleich er zur grössern Hälfte als Fuge gearbeitet ist.

Fünfzehntes Kapitel.

Die Doppelfuge, die Fuge mit drei und vier Themen.

§ 32. Doppelfuge nennen wir diejenige Art der Fuge, in welcher zwei Themen auftreten und durchgeführt werden. Wir unterscheiden drei verschiedene Formen der Doppelfuge:
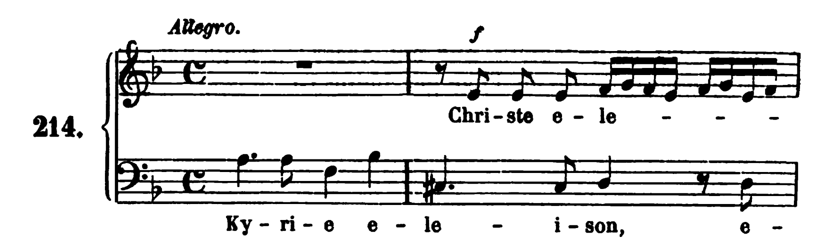
1) Diejenige Doppelfuge, in der gleich anfangs beide Themen zusammen eintreten und mit einander durchgeführt werden.
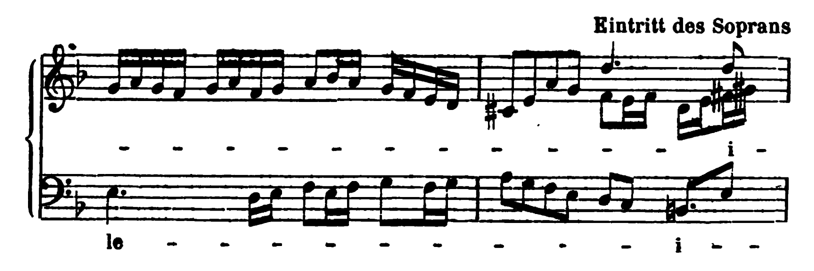
2) Diejenige Doppelfuge in der zuerst nur **ein** Thema durchgeführt wird. Späterhin tritt, am Besten nach einem Halbschlusse das **zweite** Thema ein. Gleichzeitig gesellt sich zu ihm das **erste** Thema, gleichsam den Contrapunkt zum **zweiten** bildend, und wird mit ihm zusammen durchgeführt.

3) haben wir die am weitesten ausgeführte Form der Doppelfuge, in welcher zuerst **ein** Thema von allen Stimmen durchgeführt wird. Nach einem Halbschlusse tritt ein **zweites** Thema auf, das ebenfalls zuerst allein durchgeführt wird. Schliesslich treten beide Themen für die letzten Durchführungen zusammen.
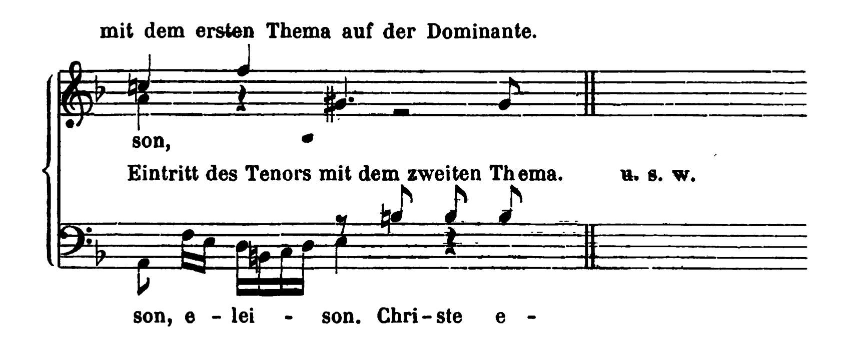
Man wolle hier aber bemerken, dass in keiner der angeführten Arten der Doppelfuge die beiden Themen **ganz gleichzeitig** beginnen. Man lässt vielmehr das zweite Thema ein wenig früher, zuweilen auch etwas später beginnen; die beiden Themen heben sich alsdann besser von einander ab. Es müssen sich überhaupt die beiden Themen soviel als möglich rhythmisch gegensätzlich zu einander verhalten.

Für die zuerst genannte Form der Doppelfuge, in welcher beide Themen gleich anfangs auftreten und mit einander durchgeführt werden, citiren wir hier das Kyrie aus dem »Requiem« von Mozart. Das erste Thema wird auf die Worte »Kyrie eleison«, das zweite auf die Worte »Christe eleison« gesungen. Der Bass intonirt das erste Thema, der Alt das zweite.
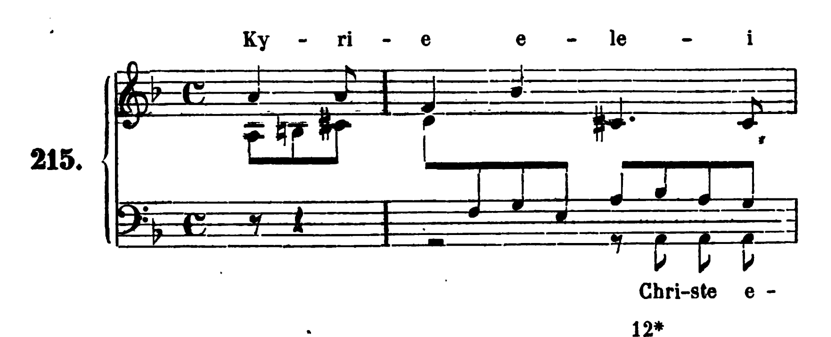




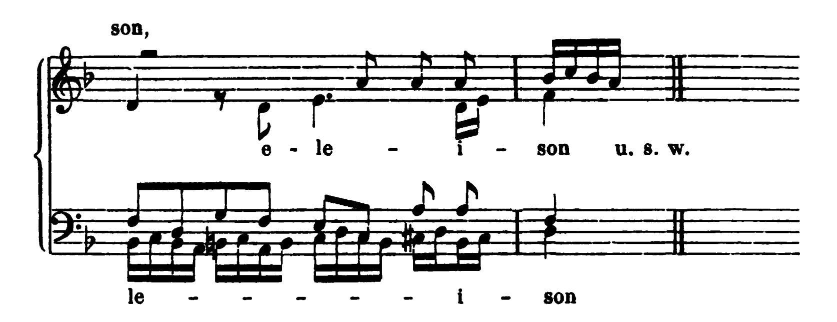
mit dem ersten Thema auf der Dominante.



Mit dem Schlusse des Vortrags der Themen in der Dominante durch Sopran und Tenor beginnt der Alt das erste Thema wieder im Tone (*D*-moll) und der Bass übernimmt das Gegenthema. Daran reiht sich in unmittelbarer Folge (Takt 11 der Fuge) der Eintritt des Tenors mit dem Hauptthema in der Dominante, der Sopran übernimmt das Gegenthema. Es folgt ein kurzes Zwischenspiel als Überleitung nach der parallelen Durtonart. Nunmehr intonirt der Sopran das erste Thema in *F*-dur (Takt 16), der Bass giebt das Gegenthema; der Schluss der beiden Themen modulirt nach der Dominante von *G*-moll. Auf dieser Harmonie beginnt der Tenor das Hauptthema (Takt 19); der Sopran bringt das zweite Thema. In Takt 22 nimmt der Bass das erste Thema in *C*-moll auf, der Alt giebt das Gegenthema. Takt 26 bringt einen Eintritt des Soprans mit dem Hauptthema in *B*-dur, der Tenor giebt das Gegenthema dazu. Nunmehr folgen vielerlei hochinteressante Engführungen, an denen sich meist beide Themen betheiligen, bis an den Schluss der Fuge. Der letzte Eintritt des Hauptthemas im Alt erfolgt in Verbindung mit dem im doppelten Contrapunkt der Duodecime dazu gesetzten zweiten Thema im Basse.

215.





Die Contrapunkte zu den beiden Themen sind freie Stimmen, sie enthalten aber sowohl rhythmisch, als melodisch mancherlei Ähnliches und Gleichartiges untereinander. Sie sind aus den Themen herausgebildet, und auch hier sehen wir wiederum den Grundsatz bewährt, in der Fuge möglichst viel dem Thema entnommenes Material zu verwenden und möglichst viel Gleichartiges in den Contrapunkten wiederzubringen. Die Orchesterbegleitung beschränkt sich in dieser Fuge ausschliesslich auf die Unterstützung der Singstimmen. Die Instrumente gehen fast immer mit den Stimmen; ab und zu geben Trompeten und Pauken ein paar Füllnoten zur Harmonie. Nur einmal Takt 5 und 6 unterstützen die Celli und Contrabässe den Sopran und Alt mit den drei Achteln , wodurch die Bassstimmen eine Athempause gewinnen. Das sorgfältige Studium dieser herrlichen Doppelfuge ist für jeden strebsamen Kunstjünger unerlässlich.

§ 33. Als ein vollendetes, und wie wir voraussetzen dürfen, allgemein bekanntes Muster einer Doppelfuge der obenerwähnten zweiten Art, citiren wir die Fuge aus der *E*-moll-Suite (op. 115) von Franz Lachner. Beim Beginn tritt nur das folgende Thema auf:



Dieses Thema wird durch 41 Takte bis zu einem Halbschlusse auf der Dominante durchgeführt. Dann tritt das zweite Thema in Verbindung mit dem ersten auf und wird mit ihm zusammen durchgeführt.

217.

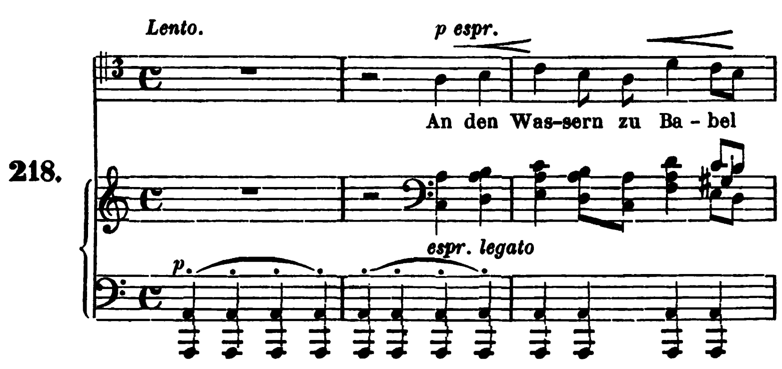
tr

tr

u. s. w.

§ 34. Als ein Beispiel der dritten, am weitesten ausgeführten Form der Doppelfuge weisen wir auf den ersten Chorsatz in des Autors »Trostlied« op. 65 (Leipzig bei Breitkopf & Härtel) hin. Das erste Thema ist zu den Worten »An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten wenn wir an Zion gedachten« componirt. Es tritt zuerst im Tenor mit Begleitung von Celli!, Bässen, Violen, Fagotten und Hörnern auf, wir fügen die Begleitung im Clavierauszuge bei.

218.



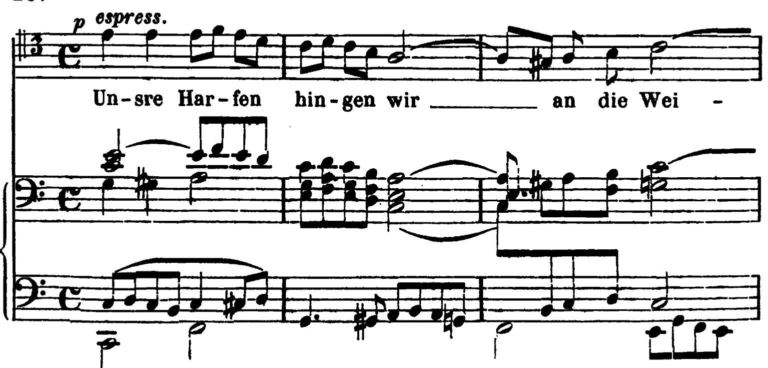
sas - sen wir und wein - ten, und wein - ten
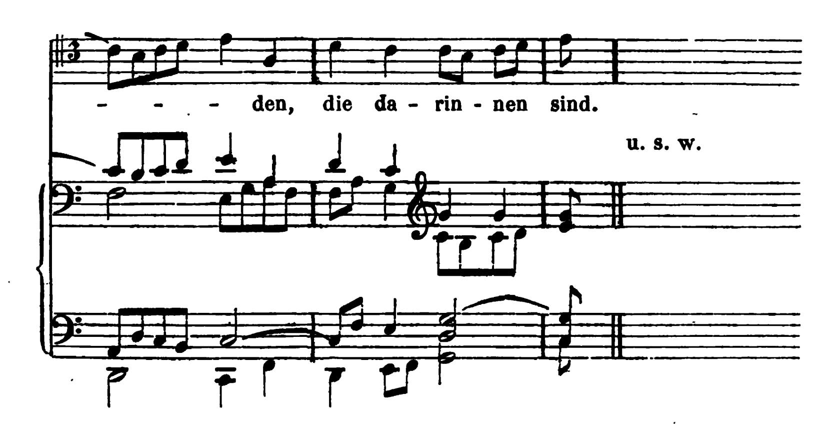
Alt: An den

wenn wir an Zi - on ge - dach - ten. — —

Dieses Thema wird in allen Stimmen durchgeführt. Nach drei Takten einer instrumentalen Überleitung von *E*-dur nach *C*-dur am Schlusse der ersten Durchführungen tritt das zweite Thema ebenfalls im Tenor zuerst auf.

219.





Die Durchführung des zweiten Themas in allen Stimmen führt zu einem Halbschlusse auf der Dominante. Nunmehr vereinigen sich die beiden Themen zu den beigegebenen und näher bezeichneten Durchführungen. Die Begleitung ist hier wesentlich vereinfacht ohne die Figuration der Violinen etc. wiedergegeben.

220.
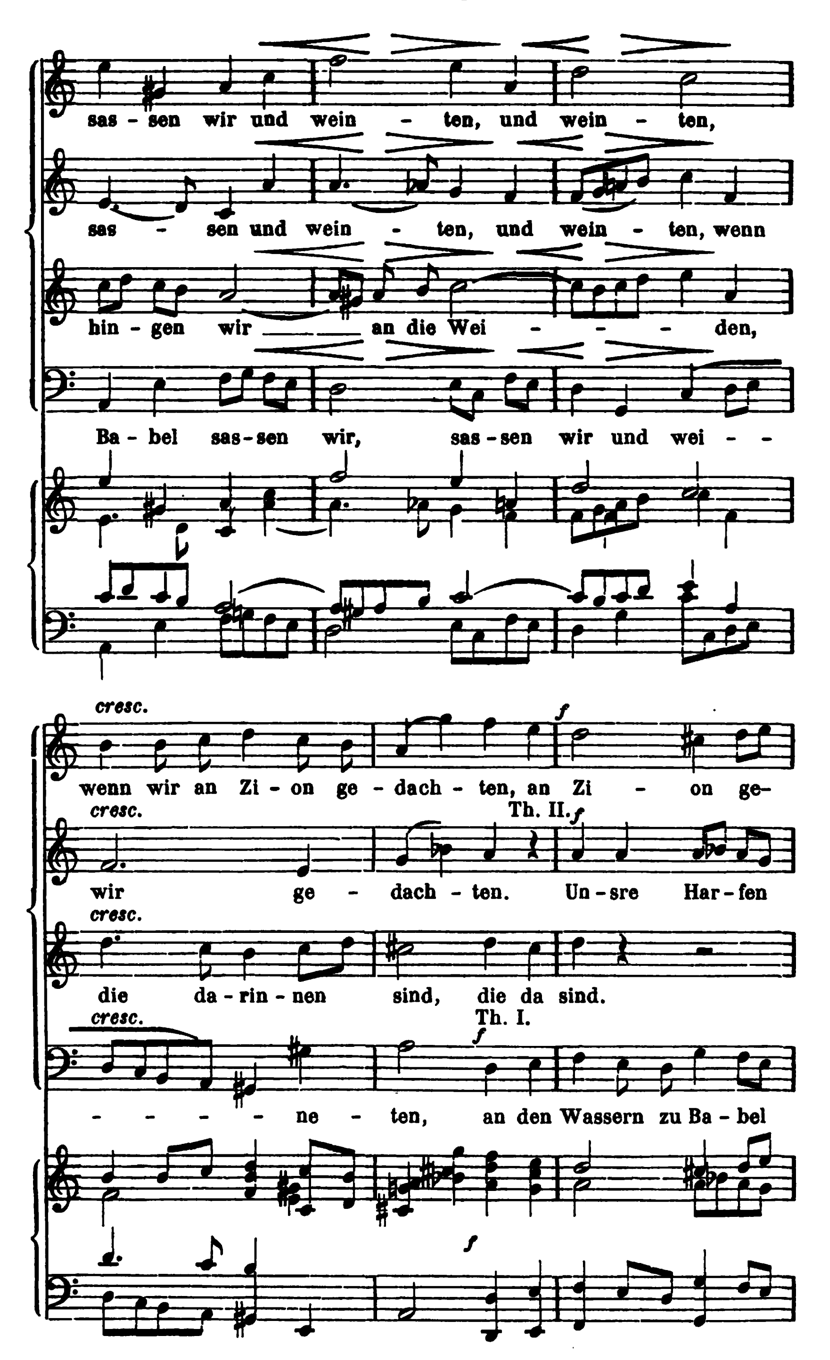
Sopran. *f dolce* An den Was - sern zu Ba - bel
Th. I.
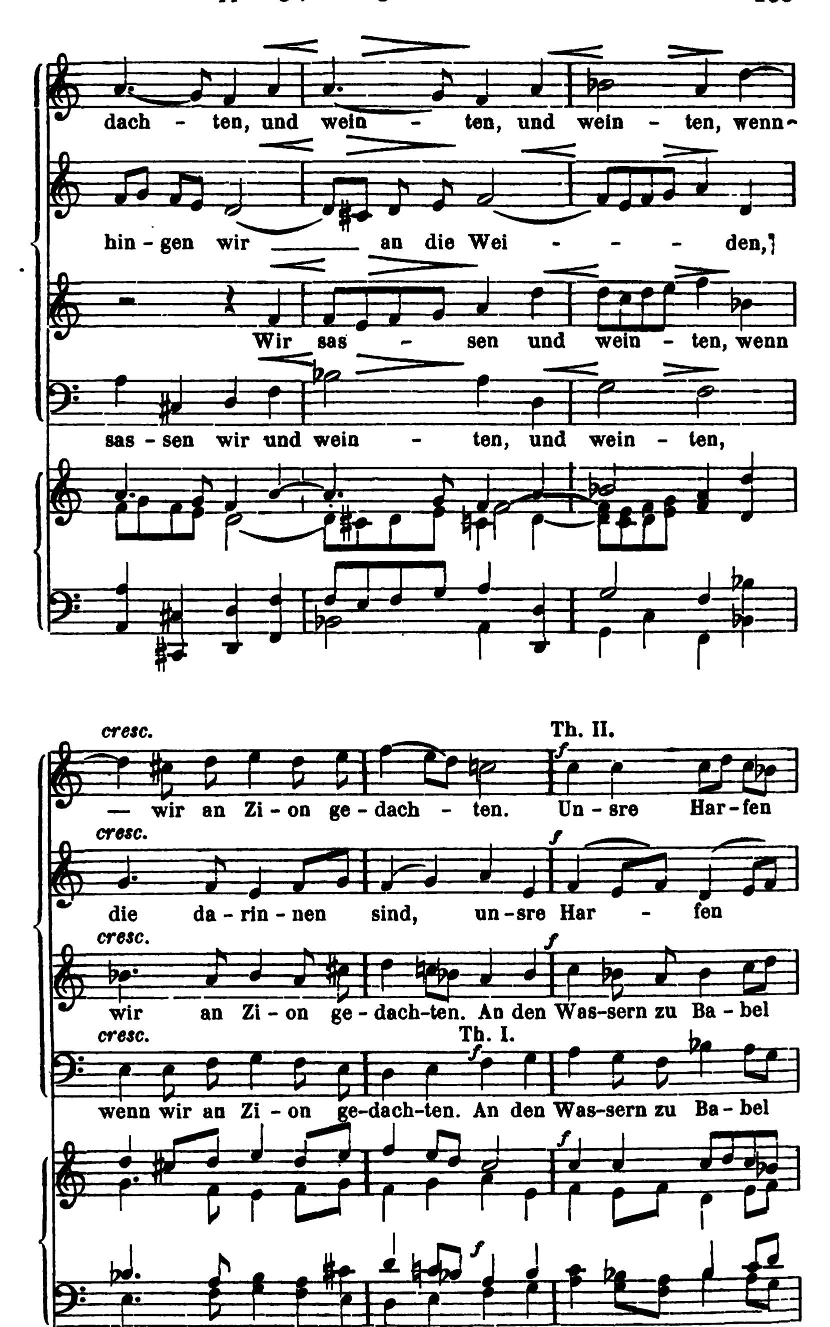
Alt. *f dolce* Wir
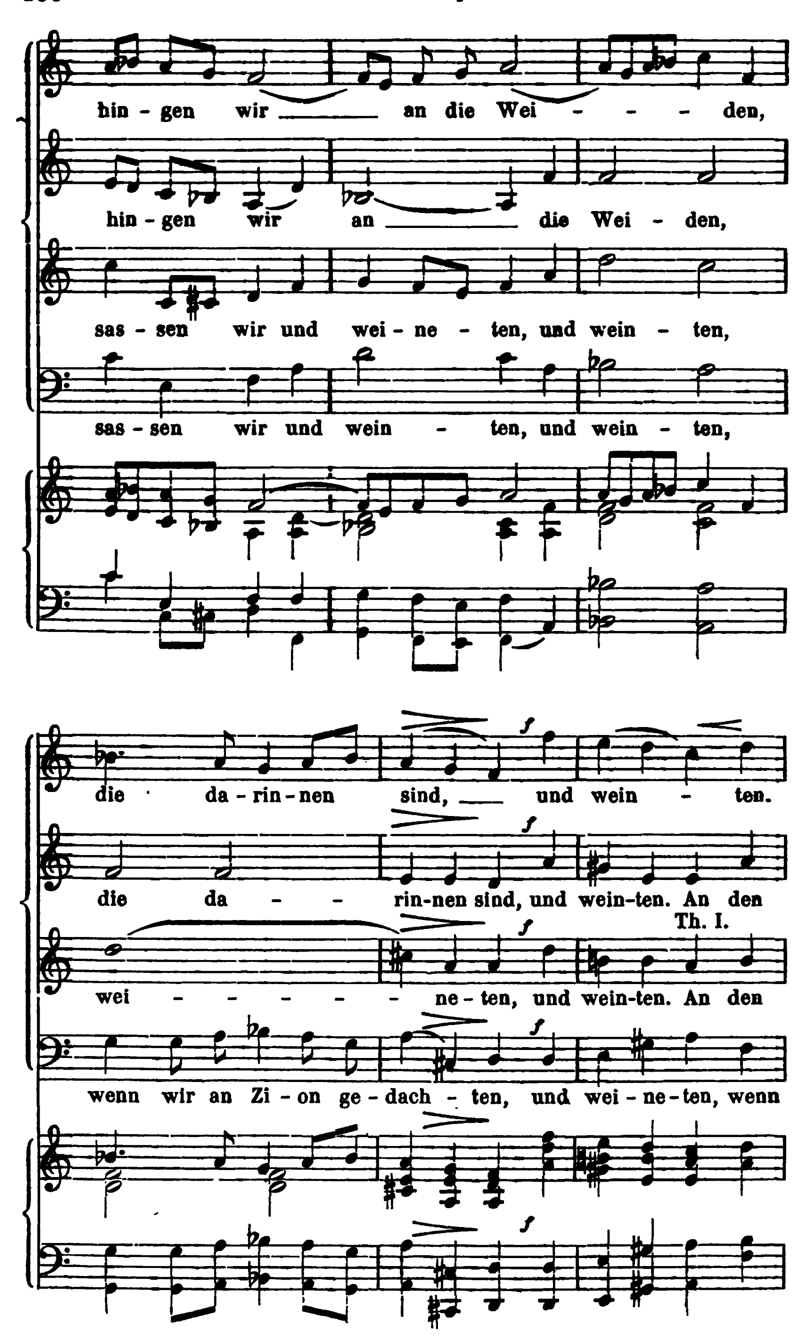
Tenor. *f dolce* Th. II. Un - sre Har - fen
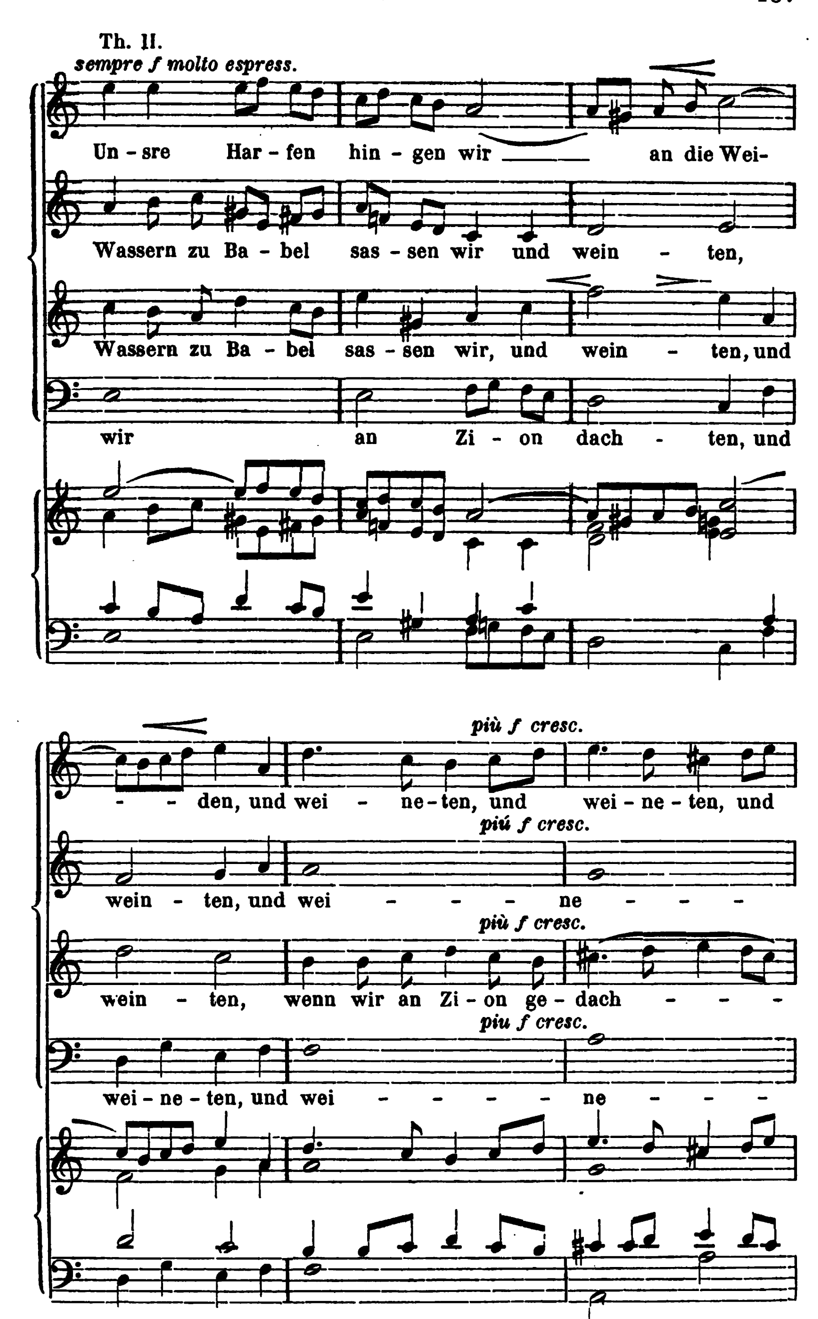
Bass. *f dolce* An den Was - - sern zu
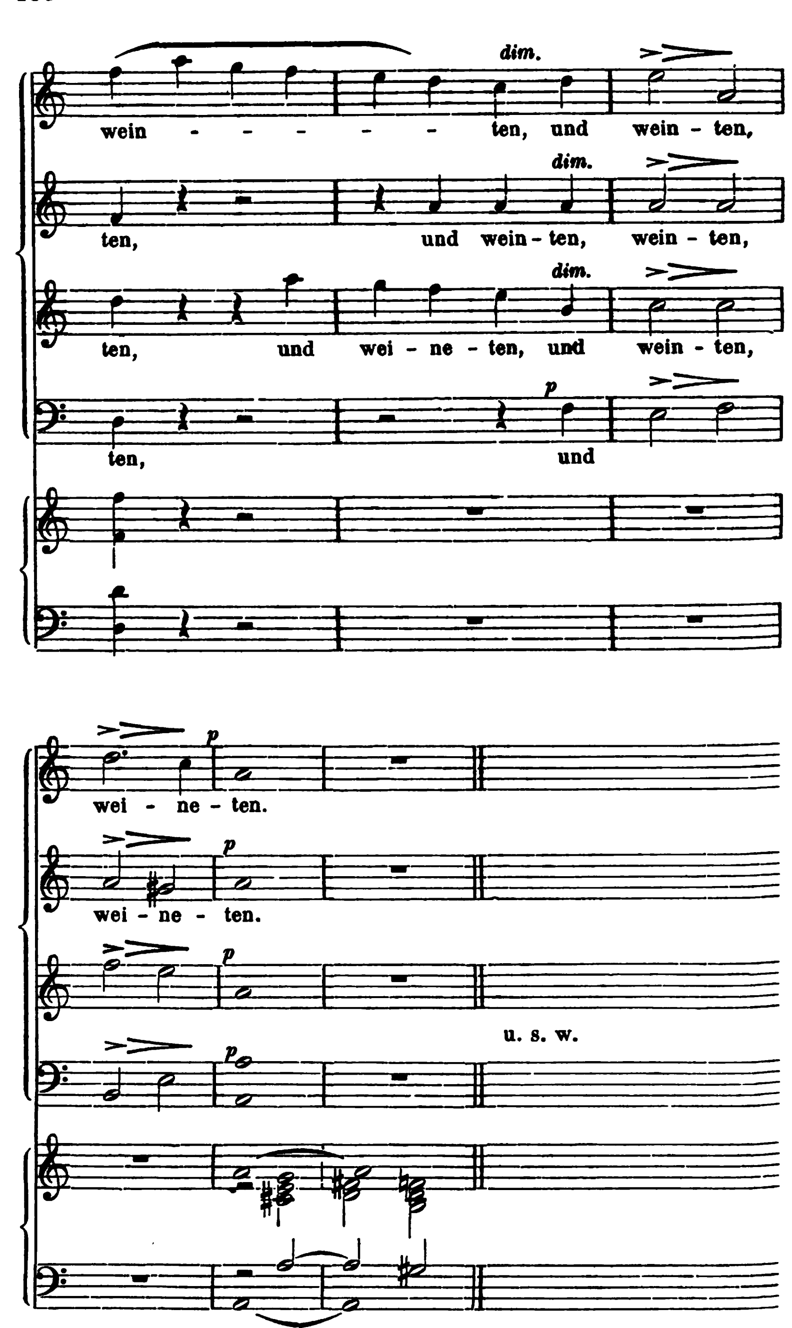
Piano.


sas - sen wir und wein - ten, und wein - ten,
sas - sen und wein - ten, und wein - ten, wenn
hin - gen wir an die Wei - - - den,
Ba - bel sas - sen wir, sas - sen wir und wei - -
cresc.
wenn wir an Zi - on ge - dach - ten, an Zi - on ge-
cresc.
Th. II.
wir ge - dach - ten. Un - sre Har - fen
cresc.
die da - rin - nen sind, die da sind.
cresc.
Th. I.
- - - - ne - ten, an den Wassern zu Ba - bel


dach - ten, und wein - ten, und wein - ten, wenn
hin - gen wir an die Wei - - - den,
Wir sas - sen und wein - ten, wenn
sas - sen wir und wein - ten, und wein - ten,
cresc.
Th. II.
f
— wir an Zi - on ge - dach - ten. Un - sre Har - fen
die da - rin - nen sind, un - sre Har - fen
wir an Zi - on ge - dach - ten. An den Was - sern zu Ba - bel
Th. I.
wenn wir an Zi - on ge - dach - ten. An den Was - sern zu Ba - bel


hin - gen wir an die Wei - - - den,
hin - gen wir an die Wei - den,
sas - sen wir und wei - ne - ten, und wein - ten,
sas - sen wir und wein - ten, und wein - ten,
f
die da - rin - nen sind, und wein - ten.
die da - - rin-nen sind, und wein-ten. An den
Th. I.
wei - - - - - ne - ten, und wein-ten. An den
wenn wir an Zi - on ge - dach - ten, und wei - ne - ten, wenn


Th. II.
sempre f molto espress.
Un - sre Har - fen hin - gen wir an die Wei-
Wassern zu Ba - bel sas - sen wir und wein - ten,
Wassern zu Ba - bel sas - sen wir, und wein - ten, und
wir an Zi - on dach - ten, und
più f cresc.
- - den, und wei - ne - ten, und wei - ne - ten, und
più f cresc.
wein - ten, und wei - - - - ne - - - -
più f cresc.
wein - ten, wenn wir an Zi - on ge - dach - - -
piu f cresc.
wei - ne - ten, und wei - - - - - ne - - -


dim.
wein - - - - - - ten, und wein - ten,
dim.
ten, und wein - ten, wein - ten,
dim.
ten, und wei - ne - ten, und wein - ten,
p
ten, und
p
wei - ne - ten.
p
wei - ne - ten.
p
p
u. s. w.

§ 35. Wenn der Schüler die strenge Fuge mit gleichbleibendem Contrapunkt sorgfältig geübt hat, so wird es ihm ein Leichtes sein, eine Fuge mit zwei, ja sogar mit drei Themen zu componiren. Der Unterschied ist nicht gar so gross und besteht eigentlich nur darin, dass in der Doppelfuge die beiden Themen gleichzeitig zusammentreten und möglichst streng mit einander verbunden durchgeführt werden, während in der einfachen strengen Fuge der Contrapunkt erst nach dem Vortrage des Hauptthemas, wie wir es bezeichnend nannten (§ 16 und 17) als »Nachsatz« des Themas auftritt und später mit diesem verbunden in mehr oder weniger strenger Weise wiederkehrt. Man kann mit vollem Fug und Recht die in § 17 näher beleuchtete *F*-moll Fuge aus dem wohltemperirten Clavier eine Tripelfuge nennen, denn sie hat, wie die Beispiele 151, 152, 153, 154 bis 157 zeigen, ausser dem Hauptthema zwei Nebenthemen, die consequent miteinander durchgeführt werden. Dass wir diese Nebenthemen Contrapunkte nannten, dass sie nicht gleichzeitig mit dem Hauptthema eintreten, ändert am Wesen der Sache wenig. So bietet — wie schon früher gesagt wurde — das wohltemperirte Clavier eine grosse Anzahl Fugen, die ihrer Anlage nach in der That Doppelfugen sind. Man könnte die unter Beisp. 210 notirte Fuge auch eine Tripelfuge nennen, denn sie enthält neben dem Hauptthema zwei Nebenthemen, die consequent mit dem erstern zusammen durchgeführt werden.

Für die Composition einer Tripelfuge wird es selbstverständlich nöthig sein, die drei Themen im dreifachen Contrapunkt zu concipiren. Wollte man eine Fuge mit vier Themen componiren, so müssten diese im vierfachen Contrapunkt gearbeitet sein. Wir möchten aber zu dieser letztgenannten Arbeit nicht rathen. Die Beschränkungen, welche dieselbe auferlegt und die daraus entstehenden Schwierigkeiten sind so gross, dass die Phantasie dabei ganz lahm gelegt wird. Zudem dürfte es nur selten gelingen vier Themen, die sich als solche charakterisiren und die sich rhythmisch und metrisch von einander unterscheiden und abheben, im vierfachen Contrapunkt mit einander zu erfinden. Wäre dieses Experiment gelungen, so bliebe nichts weiter zu thun übrig, als einige der 23 möglichen Umkehrungen eines solchen vier Themen enthaltenden Sätzchens durch passende Zwischenspiele in geeigneter Weise mit einander in Verbindung zu bringen.

Wir wollen aber die Composition einer Fuge durchaus nicht zu einer trocknen contrapunktischen Studie machen. Mit der Composition der Fuge beginnt der Übergang zur freien Composition. Alle contrapunktischen Künste sollen hier nur als Mittel an-

gewendet werden, mit denen die schöpferische Phantasie leicht und sicher schalten und walten kann, wie es ihr für ihre höheren Zwecke geeignet erscheint.
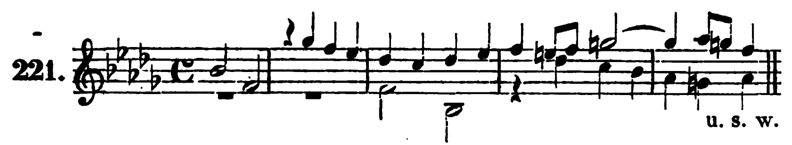
Sechszehntes Kapitel.

Die fünfstimmige und die doppelchörige achtstimmige Fuge, die Choralfuge und die Gegenfuge.
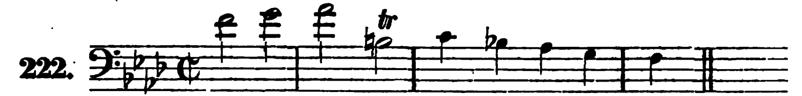
§ 36. Da der fünfstimmige Satz grössere Fülle und grössern Reichthum der Harmonie gestattet, als der vierstimmige, so kann in der fünfstimmigen Fuge durch das Zusammentreten aller Stimmen eine noch grossartigere Wirkung erzielt werden, als dies im vierstimmigen Satze möglich ist. Man darf aber nicht annehmen, dass der Satz andauernd und vorwiegend fünfstimmig sein müsse. Die Wirkung wird besser, wenn der Satz bald drei-, bald vier- und fünfstimmig ist. Dies ist bei Clavierfugen häufig genug schon durch die Rücksicht auf die Ausführbarkeit geboten. So enthält die fünfstimmige *B*-moll-Fuge aus dem wohltemperirten Clavier bei einer Ausdehnung von 75 Takten kaum einige 20 Takte fünfstimmigen Satzes, die *Cis*-moll-Fuge (Nr. 4. Wohlt. Cl., Th. I) nur etwa 26 bis 28 fünfstimmige Takte bei einer Ausdehnung von 115 Takten. Aber auch bei fünfstimmigen Fugen für Orgel, Gesang oder Orchester dürfte es unzweckmässig sein, längere Zeit fünfstimmig zu schreiben. Der Hörer würde bald ermüden, wenn er eine so grosse Anzahl von realen Stimmen in einer Fuge andauernd und aufmerksam verfolgen sollte. Als eine seltne, vielleicht einzig dastehende Ausnahme nennen wir die schon mehrfach erwähnte wunderbare Kyrie-Fuge aus der fünfstimmigen *H*-moll-Messe von Bach. In dieser Fuge, deren Eindruck über alle Beschreibung erhaben ist, ist der Satz nicht nur vorwiegend, sondern fast immer fünfstimmig.

Bei einer fünfstimmigen Gesangsfuge wird man den Chor am besten aus zwei Sopranen, Alt, Tenor und Bass zusammensetzen. Bei einer Clavier-, Orgel- oder Orchesterfuge bleibt es sich gleich, welche Stimme man im fünfstimmigen Satze verdoppeln will. Die oben erwähnte *B*-moll-Clavierfuge ist ersichtlich für einen Sopran-, einen Alt-, einen Tenor- und zwei Bassparte geschrieben. Bei einer fünfstimmigen Gesangsfuge wird man den Umfang des Themas nach der Höhe und Tiefe genau bemessen müssen. Man halte dasselbe in möglichst geringem Umfange, damit eine jede Stimme
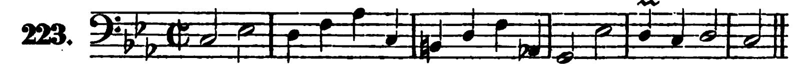
es sowohl im Tone, als auch eine Quarte tiefer oder Quinte höher in der Dominante bringen kann. Bei einer Clavier-, Orgel- oder Orchesterfuge kann man ohne diese Beschränkung verfahren. Bach giebt in der *B*-moll-Fuge (Nr. XXII. Wohlt. Cl., Th. I) ein Thema, das den Umfang einer None, bei der Beantwortung den einer Decime hat.

221. 
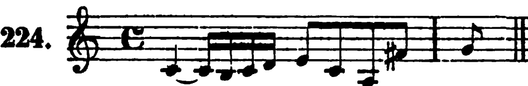
Die fünfstimmige Orgelfuge in *F*-moll besitzt das folgende eine Decime umfassende Thema.

222. 

Das Thema der fünfstimmigen Orgelfuge in *C*-moll umfasst eine None.

223. 

Das Thema der *C*-dur-Fuge hat nur den Umfang einer Septime.
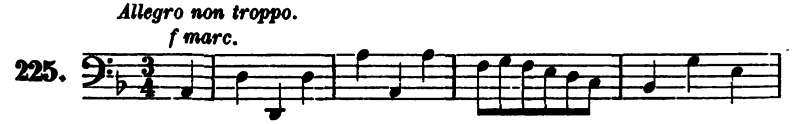
224. 

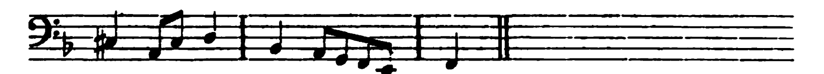
Alle diese Fugen Bach's empfehlen wir zum eingehenden Studium. Die zuletzt erwähnte Fuge wird erst nach dem Eintritte des Themas in doppelter Vergrösserung im Pedal fünfstimmig; es folgt auf das Thema sogleich die Antwort im Pedal ebenso vergrössert. Ausserdem erscheint das Thema in Gegenbewegung in doppelter Vergrösserung gegen den Schluss der Fuge noch zweimal gleichfalls im Pedal.

Schreibt man für Orchester, so kann man den Umfang des Themas ebenfalls beliebig ausdehnen. In des Autors dritter Symphonie (*D*-moll op. 50. Leipzig bei Fr. Kistner) findet sich ein ausgeführter fünfstimmiger Fugensatz über das folgende Thema vor; er bildet das Menuetto der Symphonie.

Allegro non troppo.

f marc.
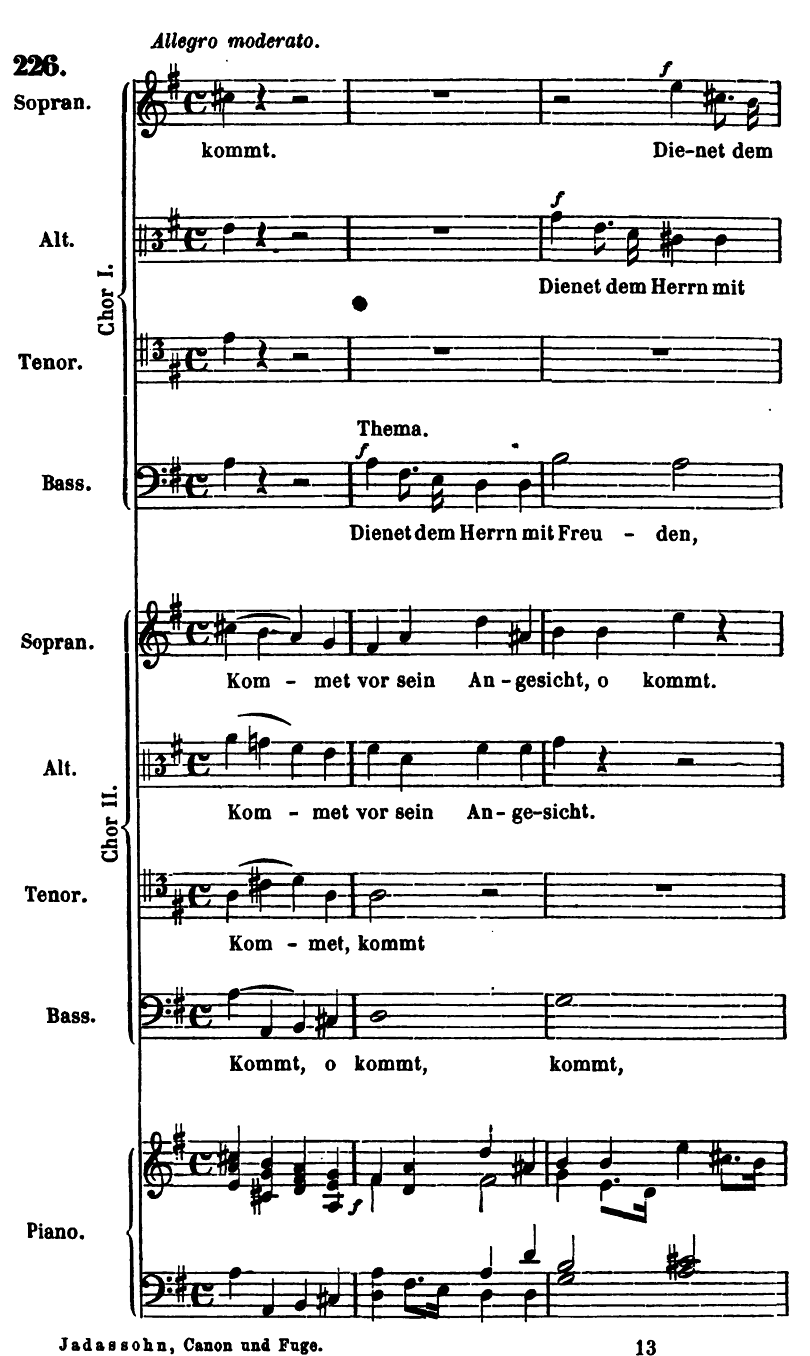
225. 
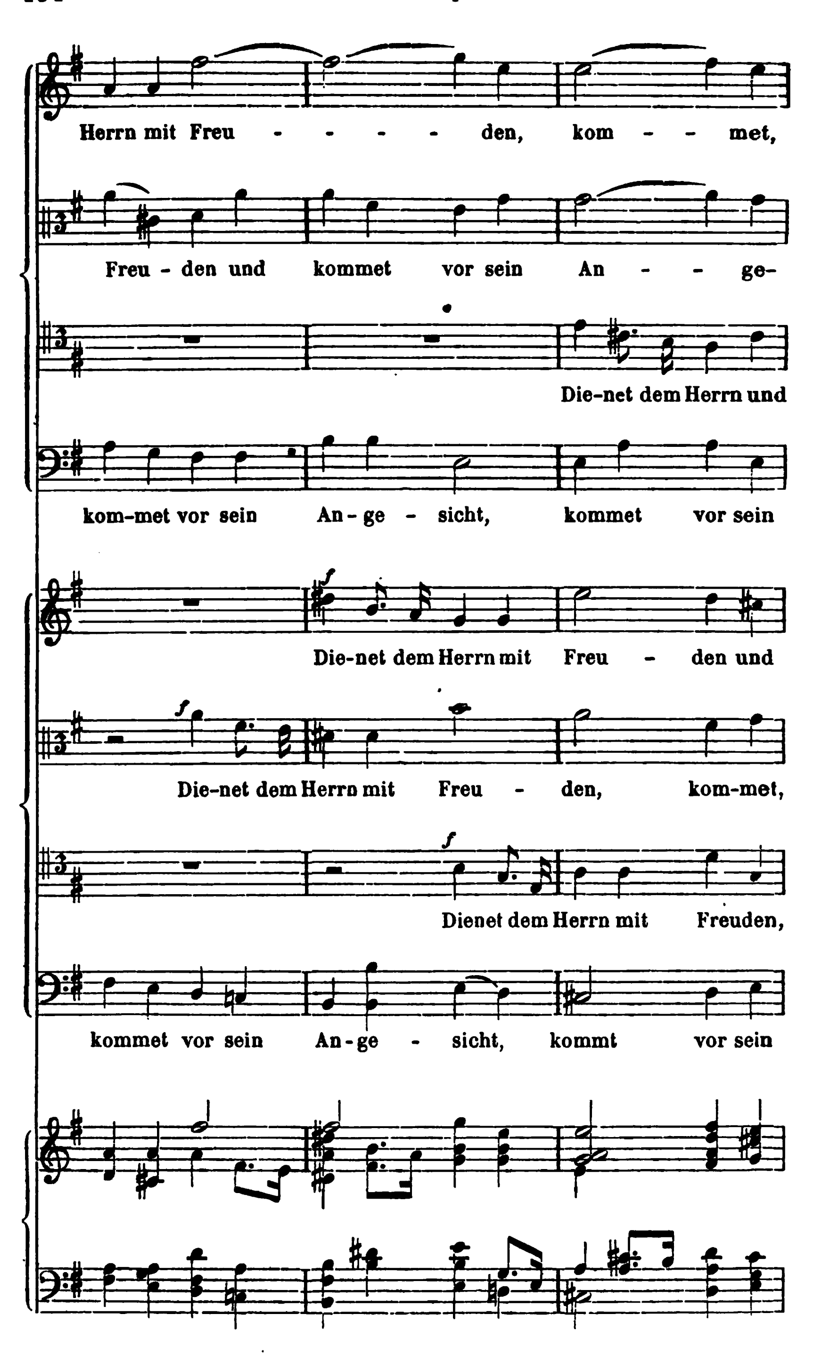


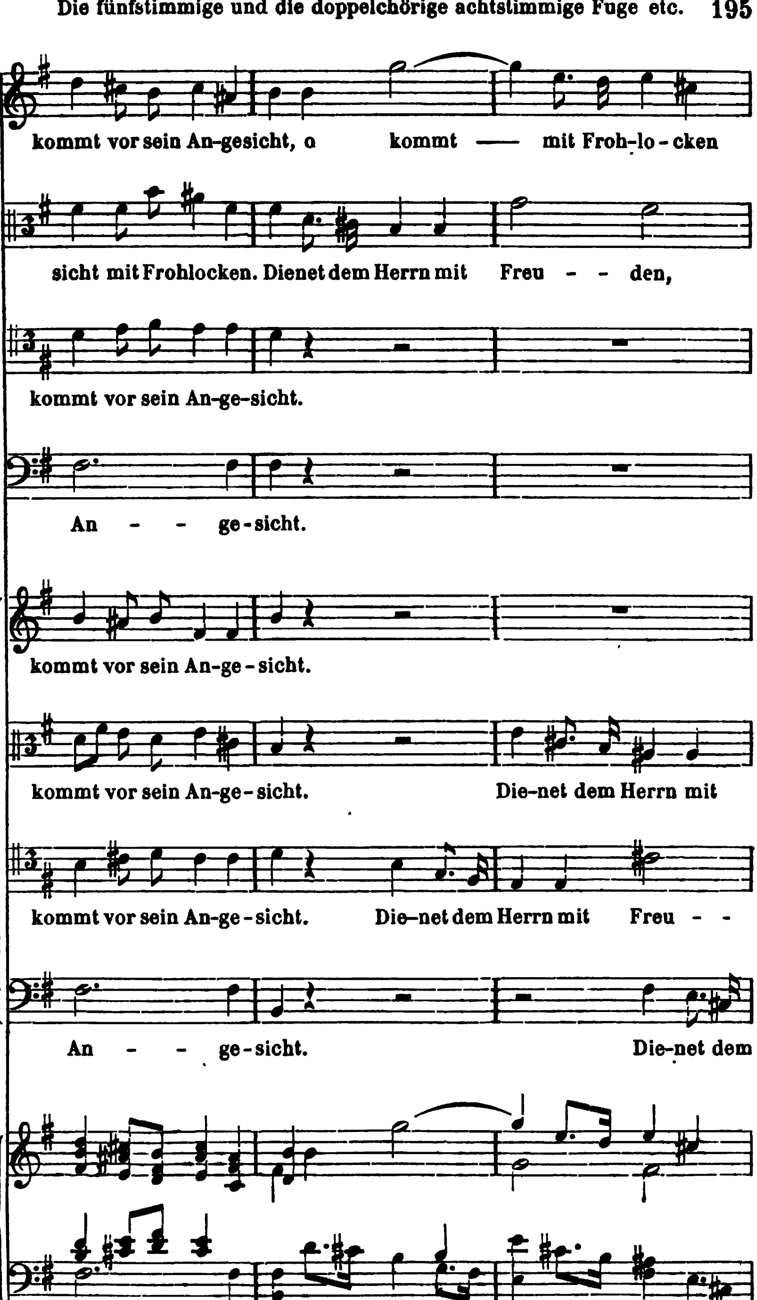
Eine kleinere fünfstimmige Fuge für Piano findet sich als Nr. IX in des Autors Praeludien und Fugen, op. 56. (Leipzig, bei C. F. W. Siegel.)

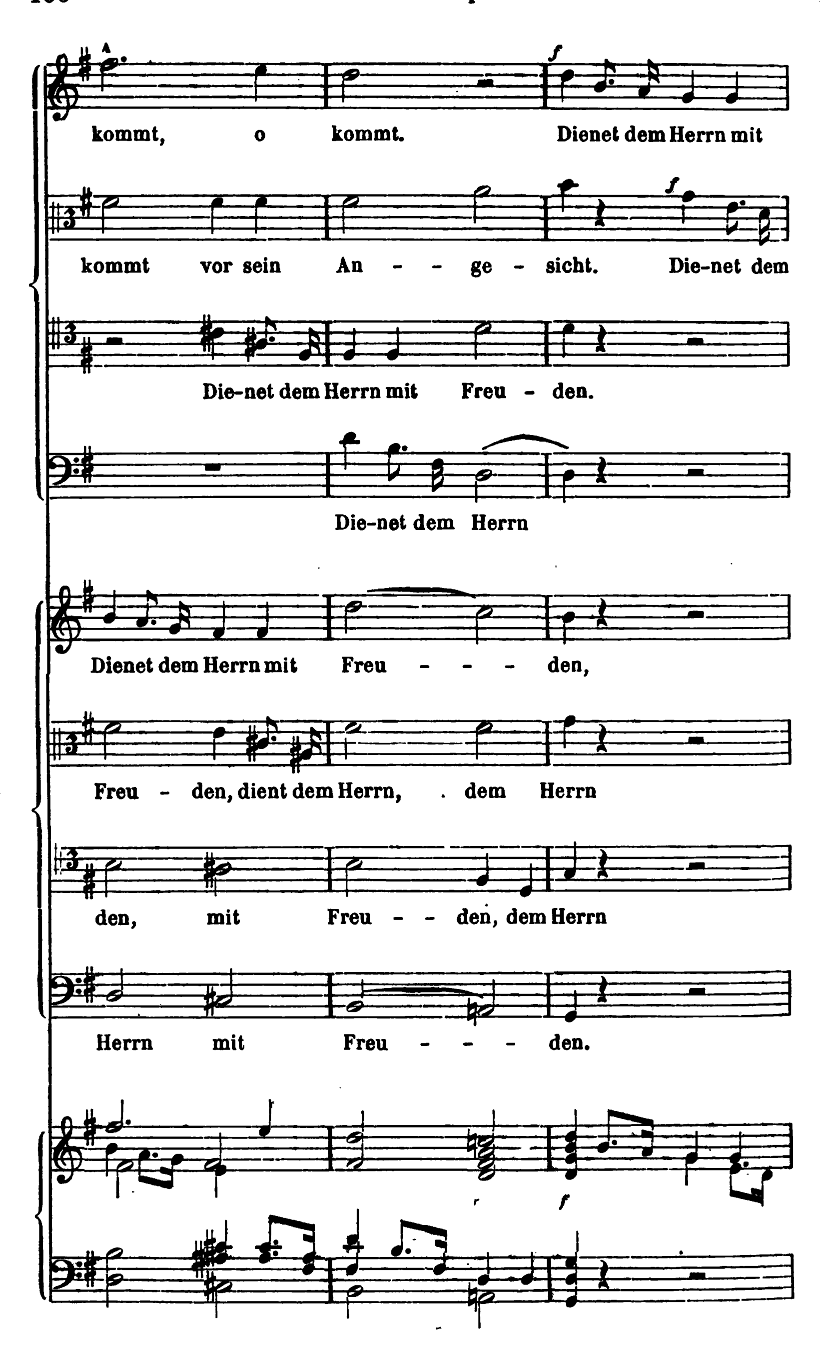
Die Übung im fünfstimmigen Fugensatze ist für den Kunstjünger unerlässlich. Wir empfehlen besonders derartige Fugen für Orgel zu schreiben, weil man zur Führung der fünf Stimmen die Beihülfe des Pedals hat und darum weniger Rücksicht auf die Ausführbarkeit zu nehmen braucht, als bei der Clavier- oder Gesangsfuge. Der architektonische Aufbau bleibt insofern derselbe, als zuerst Thema und Antwort, dann wiederum Thema und Antwort und mit dem Eintritte der fünften Stimme abermals das Thema gebracht wird. Alsdann wird man mit den Eintritten der Stimmen freier verfahren können; je nach der Länge, nach der Beschaffenheit und nach dem mehr oder weniger bedeutsamen Inhalte des Themas wird es nothwendig sein, längere oder kürzere Zwischensätze zu bilden, um auf die Eintrittsgruppen oder auf einzelne thematische Eintritte der Stimmen vorzubereiten. Erst nachdem der Schüler fünfstimmige Fugen für Orgel, für Clavier — und falls er bereits die nöthigen Kenntnisse in der Instrumentation besitzt — für Orchester componirt hat, würden wir zur Composition von fünfstimmigen Gesangsfugen rathen.
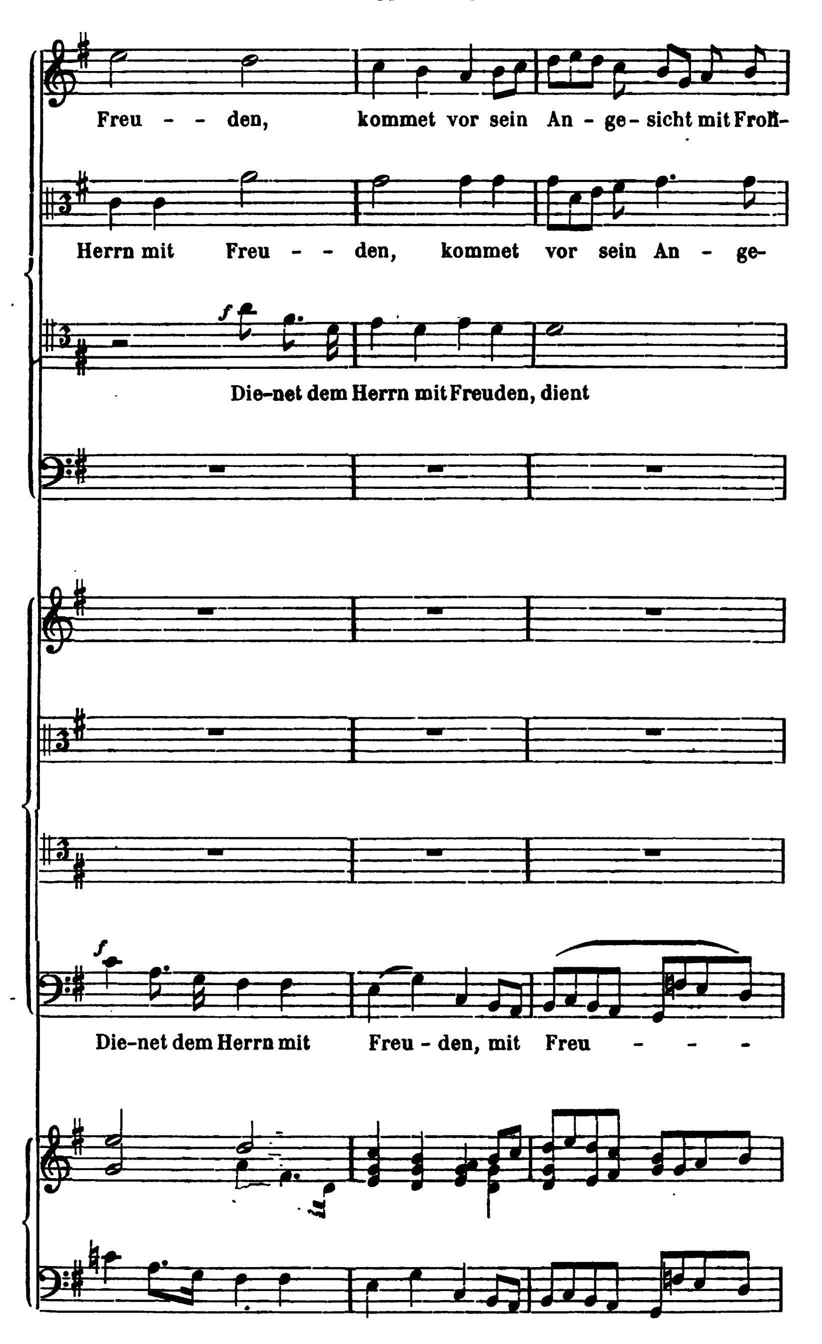
§ 37. Die achtstimmige doppelchörige Fuge wird sich am wirkungsvollsten als Doppelfuge zeigen. Der eine Chor intonirt in einer Stimme das Hauptthema; das Gegenthema wird gleichzeitig in einer Stimme des zweiten Chores gebracht. Man lässt alsdann die Chöre mit den Eintritten von Themen und Antworten abwechseln. Meistentheils vereinigen sich gegen den Schluss der Fuge die beiden Chöre zu einem vierstimmigen Chore, wie das Händel in doppelchörigen Fugensätzen fast immer thut. Selten werden in einer solchen Fuge alle acht Stimmen auch nur einige Takte hindurch als wirkliche reale Stimmen beisammen sein. Wohl aber kann durch die gedrängten Eintritte von fünf, sechs oder sieben Stimmen in den Engführungen eine grosse Steigerung hervorgebracht werden. Es folgt hier ein Beispiel der achtstimmigen Fuge aus des Autors 100. Psalm. (op. 60, Leipzig, bei Breitkopf und Härtel) entnommen. Die Orchesterbegleitung ist durch Clavierarrangement angedeutet.
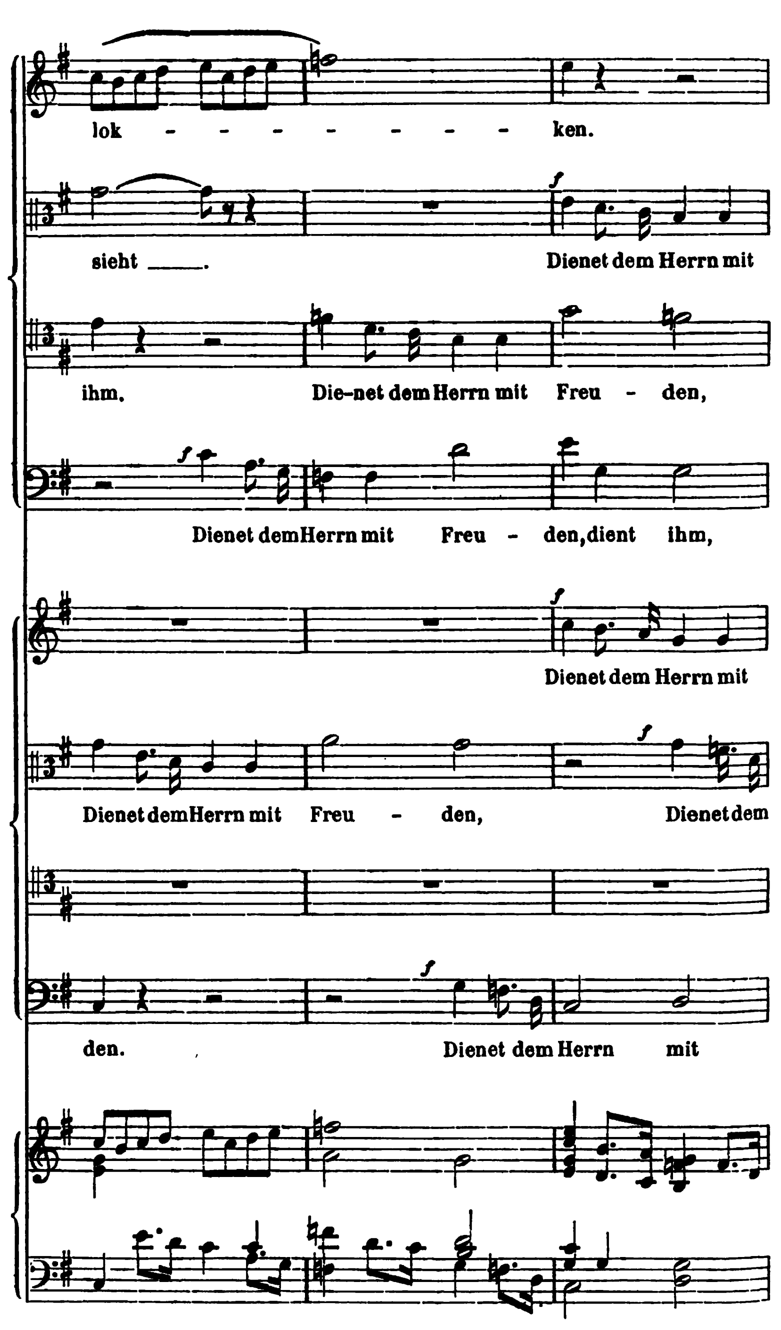

Allegro moderato.
226.
Sopran.
kommt.
Die-net dem
Alt.
Dienet dem Herrn mit
Chor I.
Tenor.
Thema.
Bass.
Dienet dem Herrn mit Freu - den,
Sopran.
Kom - met vor sein An-gesicht, o kommt.
Alt.
Kom - met vor sein An-ge-sicht.
Chor II.
Tenor.
Kom - met, kommt
Bass.
Kommt, o kommt, kommt,
Piano.

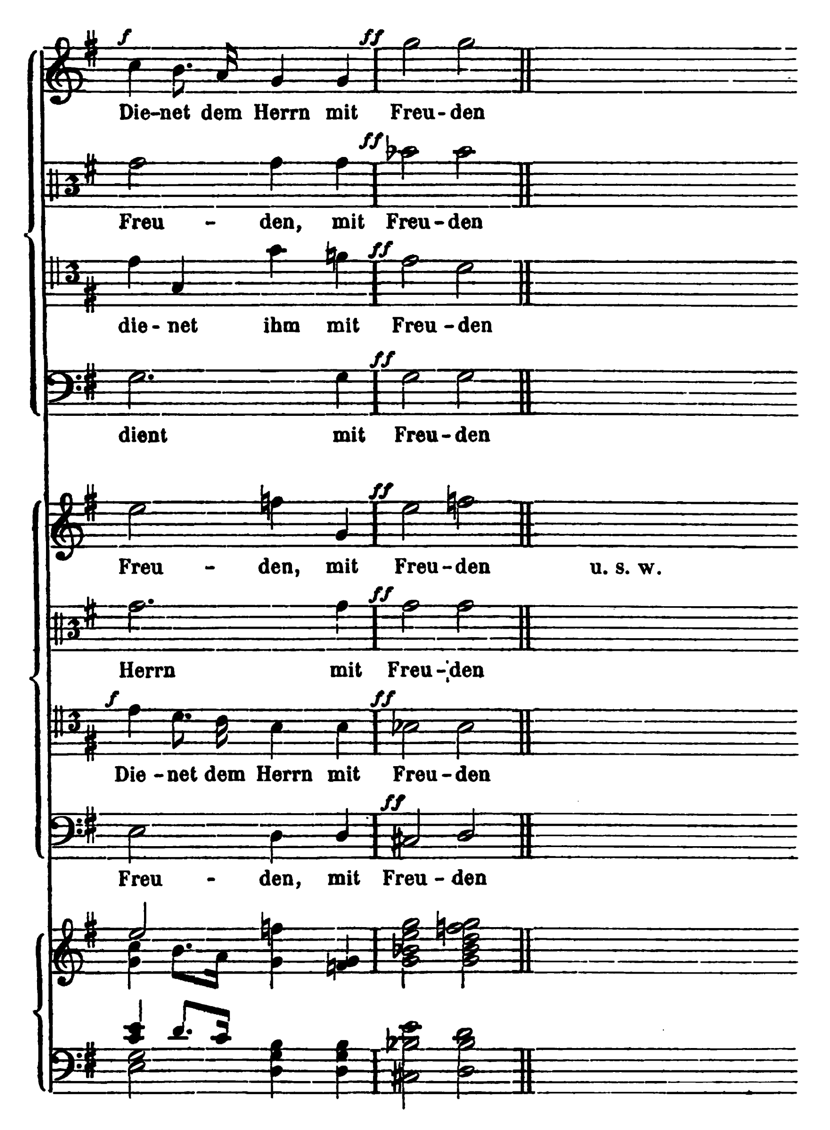

Herrn mit Freu - - - - den, kom - - met,
Freu - den und kommet vor sein An - - ge-
Die-net dem Herrn und
kom-met vor sein An - ge - sicht, kommet vor sein
Die-net dem Herrn mit Freu - den und
Die-net dem Herrn mit Freu - den, kom-met,
Dienet dem Herrn mit Freuden,
kommet vor sein An - ge - sicht, kommt vor sein


kommt vor sein An-gesicht, o kommt — mit Froh-lo-cken
sicht mit Frohlocken. Dienet dem Herrn mit Freu - - den,
kommt vor sein An-ge-sicht.
An - - ge-sicht.
kommt vor sein An-ge-sicht.
kommt vor sein An-ge-sicht. Die-net dem Herrn mit
kommt vor sein An-ge-sicht. Die-net dem Herrn mit Freu - -
An - - ge-sicht. Die-net dem


kommt, o kommt. Dienet dem Herrn mit
kommt vor sein An - - ge - sicht. Die-net dem
Die-net dem Herrn mit Freu - den.
Die-net dem Herrn
Dienet dem Herrn mit Freu - - - den,
Freu - den, dient dem Herrn, dem Herrn
den, mit Freu - - den, dem Herrn
Herrn mit Freu - - - den.


Freu - - den, kommet vor sein An - ge - sicht mit Froh-
Herrn mit Freu - - den, kommet vor sein An - ge-
Die-net dem Herrn mit Freuden, dient
Die-net dem Herrn mit Freu - den, mit Freu - - -


lok - - - - - - - ken.
sieht ___.
Dienet dem Herrn mit
ihm.
Die-net dem Herrn mit Freu - den,
Dienet dem Herrn mit Freu - den, dient ihm,
Dienet dem Herrn mit
Dienet dem Herrn mit Freu - den,
Dienet dem
den.
Dienet dem Herrn mit



Man lässt auch zuweilen das Thema durch eine Stimme in beiden Chören vortragen, oder giebt selbst die ersten vier Stimmeneintritte in der Art, dass man die beiden Chöre zu einem vierstimmigen zusammenzieht. Dies geschieht zum Zwecke, um die Themen und Antworten, sowie Gegenthemen und Contrapunkte zunächst recht vollstimmig und eindringlich zu Gehör zu bringen;

späterhin erst theilen sich die Chöre und alterniren oder gehen zusammen, wie es dem Componisten für die Darstellung des Ganzen geeignet erscheint. Haendel lässt sogar in der grossartigen Fuge »Ich will singen zu dem Herrn« (Israel in Egypten, Th. II Nr. 14) das Hauptthema zuerst durch sämmtliche Alte und Tenöre beider Chöre unisono vortragen; erst mit dem Nachsatze des Themas (Takt 4) theilen sich dic Stimmen in der Weise, dass der Alt beider Chöre vereint weiter singt und ebenso der Tenor. Doppelchörig wird die Fuge erst im neunten Takte. Ein mehr als vierstimmiger Satz entwickelt sich erst im zwölften Takte. Gegen das Ende der Fuge vereinigen sich beide Chöre wieder zu einem vierstimmigen Chore.
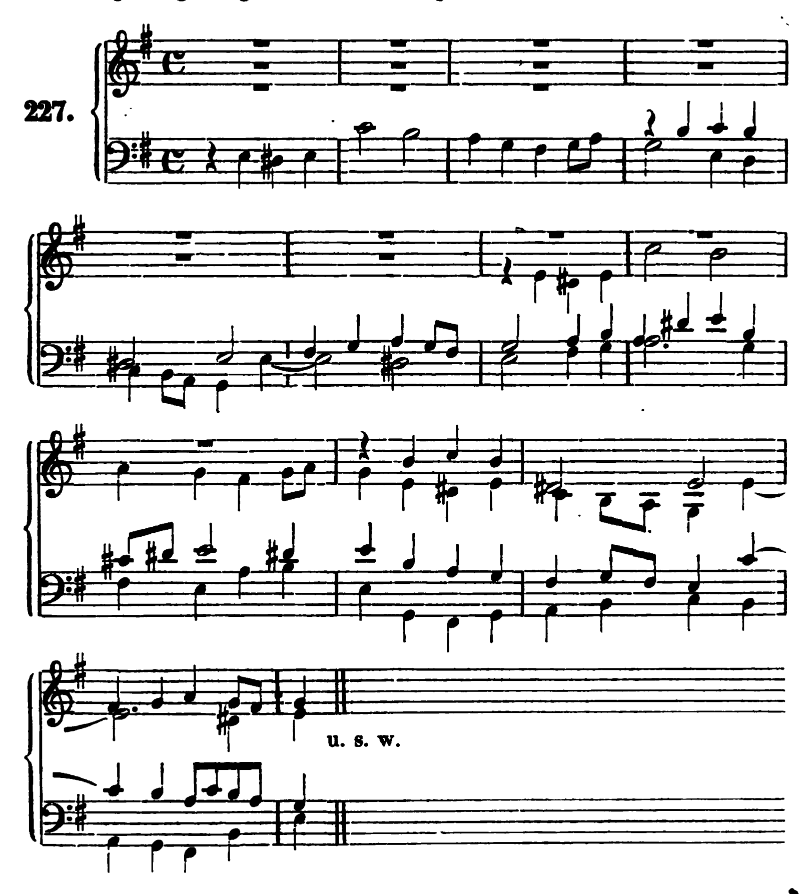
Dass man, angesichts der ausserordentlich grossen Schwierigkeit acht reale Stimmen zu setzen, gelegentlich die Soprane oder Bässe beider Chöre unisono führt, oder die Bässe in Octaven-Verdoppelung gehen lässt, auch wohl gelegentlich den Alt des einen Chores mit dem Soprane oder mit dem Alte des andern Chors gemeinschaftlich führt, auch beide Chöre zu einem vierstimmigen zusammenzieht, alles dies sind Dinge, die dem Schüler von der Lehre des achtstimmigen Satzes im Contrapunkt § 30 bekannt sind.

§ 38. Es bleiben noch die seltner vorkommenden Fugenarten zu erklären übrig; es ist dies die Choralfuge und die sehr selten vorkommende Gegenfuge (fuga al rovescio). Man erhält eine Choralfuge, wenn man den Anfang einer Choralmelodie als Hauptthema zur Fuge benützt. Es werden sich jedoch nur wenige Anfänge von Choralmelodien zu Fugenthemen verwenden lassen. Viel schöner ist die Wirkung, wenn inmitten einer Fuge die Choralmelodie als Ripienstimme dazu tritt und von den andern Stimmen mit thematischen Einsätzen oder mit contrapunktischen Motiven begleitet wird. Man lässt die Choralmelodie an einer passenden Stelle eintreten und giebt sie derart, dass man sie bei jeder Fermate pausiren lässt. Die begleitenden Stimmen fahren aber mit dem fugirten Satze weiter fort und bilden gleichsam ein Zwischenspiel, bis die Choralmelodie wieder anhebt. Wir citiren hier den ersten Chor aus der Matthäus-Passion von Bach, den wir als bei Jedermann bekannt voraussetzen. Ist derselbe auch nicht Fuge zu nennen, so ist er doch vorwiegend im herrlichsten fugirten Stile geschrieben. Der Choral »O Lamm Gottes unschuldig« tritt als Ripienstimme zu beiden Chören.

Will man im Verlaufe der Fuge einen Choral dazu treten lassen, so wird man gut thun, das Thema und den Contrapunkt der Fuge darauf hin einzurichten, dass sich Eines oder das Andere oder Beides auch wirklich geeignet zeige, die Choralmelodie zu
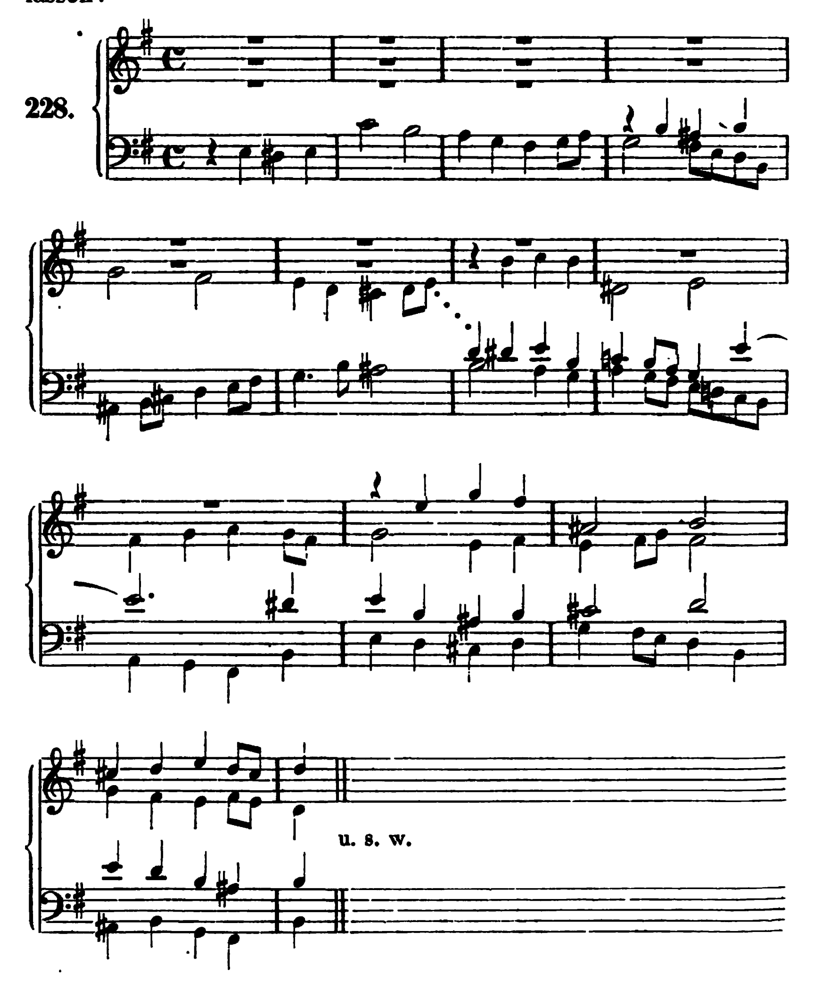
begleiten. Man darf nicht etwa willkürlich verfahren und mit neuem, fremdem nicht thematischem, in der Fuge noch nicht vorhandenem Materiale den Choral begleiten. Man wird am Besten thun, ein rhythmisch recht charakteristisch gezeichnetes Motiv des Themas oder des Contrapunkts während der Eintritte der Choralmelodie fortzuspinnen.

§ 39. Gegenfuge nennt man diejenige sehr selten vorkommende Art der Fuge, bei welcher schon die ersten Beantwortungen des Themas in der Gegenbewegung gegeben werden. Es finden sich aber auch Gegenfugen, in denen Thema und Antwort erst in grader Bewegung in zwei Stimmen gegeben werden; alsdann bringt die dritte Stimme das Thema in Gegenbewegung, die vierte beantwortet dasselbe in Gegenbewegung. Man könnte demnach eine Gegenfuge folgendermassen beginnen.



Man könnte die Fuge aber auch in dieser Weise beginnen lassen:

228.



Wir halten die unter Nr. 228 gezeigte Art der Gegenfuge für die natürlichere und empfehlen dieselbe fleissig zu arbeiten. Die Themen solcher Fugen müssen selbstverständlich für die Gegenbewegung geeignet erfunden werden.

Wir schliessen die Lehre von der Fuge mit dem Hinweise, dass sowohl in den Chören der alten Meister, als auch in neuer Musik freifugirte Sätze vorkommen, in denen die Beantwortung des Themas wie die Eintritte der verschiedenen Stimmen nicht
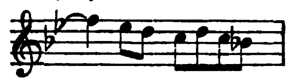
mit der Strenge eingehalten sind, wie dies bei der wirklichen Fuge der Fall ist. Derartige Sätze sind eben nicht eigentlich Fugen und sollen es auch nicht sein. Die Freiheiten, die in einem solchen Fugato-Satze gestattet sind, darf man sich in der Fuge selbst nicht nehmen. Der freifugirte Satz steht häufig inmitten eines nicht contrapunktisch strengen Musikstückes; der strenge Stil wechselt mit dem freien Stile ab. In der Fuge haben wir es aber stets mit dem strengen Stile allein zu thun, wenn ihr auch unter Umständen ein freier Schluss zugefügt wird.

Hier endigt das Lehrbuch, aber die contrapunktischen Studien des strebsamen Kunstjüngers, des Künstlers und Componisten dürfen nicht als beendigt betrachtet werden. Wer auch alle in diesem Buche gestellten Aufgaben mit grösstem Fleisse und mit grösster Gewissenhaftigkeit erfüllt, wer sich eine vollkommene Kenntnis und grosse Sicherheit in den contrapunktischen Kunstformen erworben hat, der wird, wenn er nicht von Zeit zu Zeit immer wieder contrapunktische Studien aller Art vornimmt, sehr bald die Erfahrung machen, dass auch diese geistige Technik, wie jede andre, einer steten Übung bedarf, wenn man ihrer nicht zu einem grossen Theile wieder verlustig gehen will. In wie hohem Grade aber stets erneute contrapunktische Studien anregend auf die künstlerische Intelligenz und auf die Phantasie des Componisten wirken, dass wird ein Jeder an sich erfahren, der sich mit derartigen Arbeiten immer wieder ernsthaft beschäftigt.

Sachregister.

Berichtigungen.

Seite 16, Beispiel 23, Takt 5, System 3 muss stehen:


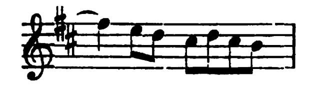
Seite 17, Beispiel 24, Takt 5, System 3 muss stehen:



